



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**“EL EROTISMO: UNA EXPERIENCIA ENTRE LO
SAGRADO Y LA PROFANO EN *LE CARILLONNEUR*
DE GEORGE RODENBACH”**

TESINA

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN
LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(FRANCESAS)

PRESENTA

IRMA GRACIELA ISLAS MARÍN

ASESOR: DRA. LAURA LÓPEZ MORALES

MÉXICO, D. F.

OCTUBRE 2007



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

A la Dra. Laura López Morales por asesorarme en este trabajo.

A mis sinodales Dra. Tatiana A. Sule Fernández, Lic. María del Socorro Lozano Moreno, Dra. María Cristina Azuela Bernal y Dra. Claudia Ruiz García por sus valiosos comentarios.

A mis hermanas Margarita y Yolanda por su respaldo invariable.

A mis sobrinos Margarita del Rosario, Juan José, Valeria, Karla y Armando por que me han acompañado siempre.

A mis compañeras y amigas Constanza Herrera, Yolanda Mendoza y Guadalupe López que me apoyaron para culminar este ciclo.

A mi amigo Eduardo Betancourt por sus interesantes observaciones.

Al Doctor Marc Quaghebeur, escritor y poeta belga por haberme acercado a la lectura de esta obra.

ÍNDICE

Introducción.	1
Reseña de <i>Le Carillonneur</i> .	4
Capítulo 1. <i>Le Carillonneur</i> , novela <i>fin-de-siècle</i> .	7
1.1 El contexto.	8
1.2 El héroe en la novela <i>fin-de-siècle</i> .	10
1.3 Mujer y sexualidad en el siglo XIX.	11
Capítulo 2. El planteamiento sobre erotismo de Georges Bataille.	15
2.1 La lectura de Georges Bataille.	16
2.2 Continuidad y discontinuidad.	16
2.3 Trabajo y prohibición.	17
2.4 La transgresión.	18
2.5 La identidad.	18
2.6 La idea de la muerte.	19
2.7 El erotismo sagrado.	21
2.8 Lo sagrado en la tradición judeo-cristiana.	21
Capítulo 3. El camino erótico de Joris Borluut.	23
3.1 Sobre el significado del símbolo.	24
3.2 Una estructura circular. Vida y muerte en Eros.	25
3.3 Entre lo sagrado y lo profano: Barbe.	28
3.4 Entre lo sagrado y lo profano: Godelieve.	31

Capítulo 4. El binomio <i>femme fatale</i> y <i>femme fragile</i> , expresión de la sexualidad “normal” y “anormal”.	37
4.1 Barbe la <i>femme fatale</i> .	38
4.2 Godelieve la <i>femme fragile</i> .	40
4.3 La muerte. La última transgresión.	42
Conclusión.	45
Bibliografía.	50

Introducción

En este trabajo propongo una nueva lectura de la novela de Georges Rodenbach *Le Carillonneur* (1897), a partir de su contenido erótico y a la luz de los conceptos de Georges Bataille sobre el tema.

La entrada al mundo de las letras de Rodenbach inicia con la poesía, género en el que aparece en forma reiterada la imagen de las campanas como una expresión del alma del poeta. Más tarde, como novelista, el símbolo se repite y, en la novela motivo de este análisis, además de generar el título, convoca a explorar la vida interior de Joris Borluut, personaje principal de la obra. En la lectura que planteo de *Le Carillonneur*, el protagonista afronta un conflicto amoroso sexual que en el fondo encubre una pasión desbordada cuyo desenfreno se ve constreñido por una sociedad tan convulsa como lo fue la europea decimonónica y, en donde la sexualidad se debate entre un conservadurismo agobiante y el modernismo liberador.

Desde la Antigüedad, el erotismo ha sido un elemento cultural con revestimientos tanto de sacramento y rito regenerador, como de tabú o pecado. Existe ya en las primeras pinturas del arte rupestre testimonio de su preeminencia, como la caverna de Lascaux a la que hace alusión Bataille en su libro *El Erotismo*.¹ A través del tiempo, el hombre ha proyectado su erotismo mediante infinidad de formas, ritos y costumbres. Si bien el contexto social incide en la conformación de estas expresiones, es innegable que, de manera universal, la práctica erótica, con sus connotaciones culturales ha quedado registrada en la historia como una de las fuerzas más acendradas de la condición humana. También es evidente que existen en la historia muchos ejemplos de represión, llegando inclusive a la penalización y proscripción de dicha manifestación. Recordemos tan sólo cuántas “brujas” fueron llevadas a la hoguera por “declarar” haber tenido comercio sexual con “demonios” mediante conjuros.

Es precisamente Georges Bataille quien aborda las diferentes formas de expresión sexual que de inicio nos parecen muy disímbolas pero que, a partir de la formulación y propuesta que él hace, advertimos que esta aparente contradicción en la manifestación erótica, forma parte de uno y el mismo ser. Bataille ha sido un referente

¹ La caverna de Lascaux descubierta en 1940, en cuyo interior se encuentra una pintura de la era paleolítica, ha dado lugar a muchas interpretaciones diversas y contradictorias, pero que coinciden en señalar que se trata de una escena enigmática. Representa a un hombre con cabeza de pájaro, tal vez muerto, que muestra un sexo erecto. Junto a él, un bisonte herido, con las entrañas de fuera, se está muriendo.

importante para aquéllos que han escrito sobre erotismo, aunque no siempre se esté de acuerdo con él. Bataille rompe y, de alguna manera, ataca lo establecido en su época en torno a la sexualidad; baste decir que la mayoría de sus escritos no fueron publicados con su nombre sino con un seudónimo. Aún hoy sus postulados resultan escandalosos para las buenas conciencias, a pesar del avance que ha tenido nuestra visión de la sexualidad.

El desafío de sus propuestas está en que develan el erotismo que nos enfrenta a nuestra naturaleza animal, en donde lo inaceptable desde el punto de vista sexual, lo considerado como demoníaco, nos acosa como anatema. Se trata entonces de demostrar que la contradicción sexual que vive el personaje no entraña en el fondo una disyuntiva entre el bien y el mal, sino que ambos polos forman parte de una misma naturaleza, negada en su parte socialmente “oscura”, debido a la influencia de la tradición judeo-cristiana. Tales tendencias que aún perviven en nuestros días, hallaron una expresión exacerbada en la sociedad del siglo XIX por el impacto que las grandes transformaciones sociales y científicas tuvieron en los hombres de ese momento y que se expresa claramente en la producción de los escritores decimonónicos.

La novela *Le Carillonneur* es una de las obras más notables de Georges Rodenbach, a pesar de que su gloria descansa esencialmente en *Bruges-la-Morte* (1892) de la que se han hecho numerosos análisis y estudios. Si bien existen no pocos paralelismos entre las dos, me parece que en la obra objeto de nuestro trabajo, la vivencia erótica es el eje conductor de la trama y su contenido ilustra de manera contundente las tesis de Bataille sobre el erotismo.

En el primer capítulo abordaré el contexto de la trama subrayando las características de una época que se abre a grandes transformaciones sociales como lo fue el siglo XIX. En este marco, y sobre todo en la última década, se desarrolla una literatura llamada *fin-de-siècle* o “decadente” que refleja el impacto que tales cambios ejercieron en un buen número de escritores decimonónicos. En este sentido, *Le Carillonneur* es una novela que contiene los elementos que caracterizaron a dicha expresión literaria.

En el segundo capítulo anoto los conceptos fundamentales de la teoría de Georges Bataille en torno al erotismo para iniciar, a partir de ellos, el análisis de la conducta erótica del personaje principal, Joris Borluut. En los capítulos III y IV abordo a los dos personajes femeninos como el binomio de la contradicción que vive el personaje en torno a la sexualidad, y apunto algunas características que reflejan la

imagen de la mujer en ese siglo en que proliferó la misoginia. Con respecto a estos capítulos se hace una referencia especial a las campanas como el referente simbólico de las transformaciones en la conducta erótica de Joris Borluut. El autor decimonónico se siente presa del destino, y así se manifiesta en *Le Carillonneur*, hecho que permite a Rodenbach descargar en él y en el carillón, toda la responsabilidad de las experiencias sexuales del protagonista.

En el capítulo IV me refiero a los personajes femeninos como representaciones opuestas de la sexualidad en cuyo análisis me fueron fundamentales los planteamientos de José Ricardo Chaves sobre las mujeres y la sexualidad en el siglo XIX. Señalo por mi parte que en este tipo de conductas en apariencia contradictorias, se encuentran los elementos que conforman la esencia erótica de Joris Borluut y que son inherentes a la condición humana.

Por último, concluyo afirmando que la novela de Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, contiene los elementos que Georges Bataille postula sobre la experiencia erótica a la que cualquier ser humano sin ataduras y sin represiones puede aspirar en una expresión de su plena libertad. En este análisis trataré de confirmar, también, la vigencia tanto de Bataille como de Rodenbach en nuestro mundo actual, en cuyo seno y a pesar de una mayor libertad sexual, siguen imperando los atavismos que condenan a algunas prácticas libertarias como no permisibles o indecentes.

RESEÑA DE *LE CARILLONNEUR*.

La historia se desarrolla en la ciudad de Brujas e inicia el día del concurso para elegir al sucesor del campanero que ha fallecido. La gente está congregada en la plaza escuchando a los participantes. De pronto, desde lo alto de la torre, empieza a sonar una música que a todos encanta, es una música que hace resurgir el pasado flamenco de sus habitantes. Quien la toca es Joris Borluut, ganador del concurso y personaje principal de la novela.

Arquitecto de profesión, tiene como ideal el embellecimiento de Brujas, restituirle todo su esplendor de ciudad antigua. Desconocido por los habitantes de la ciudad, es, sin embargo, amigo de un viejo anticuario a quien restauró la casa. En ella se reúnen un grupo de amigos en una especie de tertulia semanal. Barbe y Godelieve son las hijas del anticuario, que también es coleccionista de relojes y cuyo sueño es unificar un día el sonar de la hora en todos sus relojes. Para los asistentes a esas reuniones, Barbe es la representación de la sangre extranjera, aquélla que quedó entre los habitantes cuando Brujas vivió bajo el poder de los españoles. Su fisonomía es bastante latina, violentamente morena, con la boca roja como un pimiento sobre su tez mate, aunque sus ojos conservaban el color de la raza original: el del agua de los canales. Barbe se asemeja a las pinturas de Rubens; la otra, Godelieve, es la manifestación de la estirpe flamenca, rubia y de rasgos delicados, parecida a las pinturas de Memling y es además, la compañera inseparable del padre.

En su primer recorrido por la torre, Joris va descubriendo una a una las campanas de la torre; entre todas, llama su atención la que contiene sobre el bronce la representación de una orgía. Esta campana, traída de Amberes, a la que llamará la campana de la Lujuria, va a identificarla con Barbe. Excitado por sus imágenes sucumbe ante la tentación de la campana y de Barbe. Fuertemente atraído por su sensualidad, sobre todo por su boca roja, decide pedirla en matrimonio sin saber que, en silencio, Godelieve lo ama. Sin objeciones, el anticuario acepta, y así desaparecen sus temores de que hubiera sido Godelieve la elegida. Ella, su hija predilecta, continuará con él hasta su muerte como siempre lo había deseado. Al poco tiempo el anticuario muere y en sus últimos momentos se le escucha decir: “¡Sonaron! ¡Los relojes sonaron!”. Su sueño se había cumplido: que la hora sonara al mismo tiempo en toda su colección de relojes.

Godelieve se va a vivir a casa de los nuevos esposos y allí comienza un acercamiento más afectuoso entre ella y su cuñado, quien encuentra en ella toda la paz que le hace falta, ya que Barbe cada día presenta más problemas de tipo nervioso y le riñe frecuentemente. Godelieve lo siente como su hermano. Pero, ante las crecientes tensiones y la vocación consoladora de Godelieve que, totalmente enternecida por el sufrimiento de su cuñado, le expresa la frase que empieza a obsesionarlo: “si Dios hubiera querido”, en alusión a que ella no había sido la elegida, se desencadena el amor y el deseo de Joris por la hija preferida del anticuario. A partir de entonces la relación entre ambos adquiere otra dimensión, Joris ya no la ve con la inocencia de un hermano sino que empieza a desearla. La partida de Barbe a una cura de salud propicia la cristalización de la atracción mutua; Godelieve acepta la relación con la condición de que sea consagrada ante Dios en la iglesia. Con las argollas que aporta Godelieve se unen en matrimonio sin darse cuenta de que sus sillas se encuentran encima de una tumba, significando con ello que la unión se ha construido sobre la muerte. Los amantes se sienten felices y Joris descuida sus trabajos de restaurador, ahora se lamenta de haber amado a la muerte trabajando con las piedras de las fachadas de Brujas, cuando la vida estaba allí con Godelieve.

En su entusiasmo, Joris conduce a Godelieve a la torre donde está el campanario, el lugar donde tanto había sufrido cuando la vida era insoportable con Barbe; ahora, con Godelieve, ese espacio se transformaba en la cima de su amor. Como verdaderos esposos viven un idilio que se interrumpe con el regreso de Barbe. Aparecen los remordimientos de Godelieve y, en confesión, revela su pecado al sacerdote quien la exhorta a terminar con la relación. Por su parte, Barbe está al acecho, ha sido advertida a través de algunos anónimos de lo que pasa en su casa; así, un día descubre las argollas de matrimonio con los nombres de los infieles y estalla la crisis. Al ser descubiertos, Joris propone a Godelieve irse juntos a otro lugar, pero ella decide retirarse a vivir como beguina.

Abandonado por Godelieve, y fastidiado por las querellas de Barbe, regresa a su trabajo de restaurador y arquitecto de la ciudad tratando de continuar con su vocación de artista. Ahora, cuando sube a tocar en el carillón, en este período de retorno a su ideal, la música que ejecuta no es de llanto sino de liberación. En esos días, ante la amenaza de que se concrete el antiguo proyecto de Brujas-Puerto-de-Mar, se compromete en diversas acciones para impedirlo. Con pasión lucha contra ese plan y entonces, cuando sube a la torre, la música que toca es de combate. Sin embargo, tales actividades le traen

como consecuencia el cese de su cargo como arquitecto de la ciudad. Ya sólo lo queda su lugar en el carillón.

Joris está abatido, vuelve a pensar en Godelieve y quiere ir a buscarla para convencerla de que regrese. Por esos días se celebra la Procesión de los Penitentes de Turnes y sabe que ella estará allí. La encuentra entre los peregrinos, pálida y extenuada, caminando como si fuera hacia la muerte y cargando una cruz. Ella lo rechaza y Joris, ya sin esperanzas, se refugia de nuevo en la torre donde permanece por tiempos prolongados. Allí, se van propiciando las condiciones que lo harán desembocar en la abdicación de sí mismo: el otoño que llega, la bruma que invade la ciudad y su total aislamiento. Su pesar aumenta cuando ve que la ciudad no se restaura sino se reconstruye, las casas se reparan con la apariencia de lo nuevo dejando lo viejo en el pasado. En la torre otra vez se ve tentado por la campana de la Lujuria, a la que se vuelve a entregar sin freno y, obsesionado por ella cuando desciende, busca saciar sus necesidades de placer, en los lugares más sórdidos de la ciudad.

Finalmente llega la noticia de la aceptación del proyecto Brujas-Puerto-de Mar y Joris tiene que sufrir una afrenta más tocando para un desfile bufonesco de las personalidades y las diferentes Cofradías de la ciudad que celebran el proyecto. De nueva cuenta se refugia en la torre y le parece que vivir la vida en la ciudad es cada vez más insoportable.

Destruído en su ideal y vacío de sus amores, decide suicidarse. Busca una muerte que no cause escándalo, que sea como una desaparición. Siente que la torre lo llama y decide que ése es el lugar apropiado. Su última ascensión es como la postrer lucha entre la sombra y el día, con la cuerda que lleva en el bolsillo escoge una de las campanas que tanto ha amado y evadiendo una última tentación de la campana de la Lujuria que lo mira como su examen de conciencia, se cuelga del badajo de la campana que da la hora.

CAPITULO 1

LE CARILLONNEUR, NOVELA FIN-DE-SIÈCLE

1.1 El contexto

El siglo XIX es el siglo de la máquina de vapor, de las vías férreas, de la comunicación telegráfica; es el siglo de Edison y Marconi; el capitalismo ha alcanzado su fase expansiva precisamente durante este período y Europa se encuentra en una etapa de intensa industrialización. El desarrollo económico es signo de modernidad. En la sociedad capitalista todo se compra y se vende; todo es una mercancía y el valor de las cosas se expresa en dinero. La burguesía se ha consolidado como la clase social dominante imponiendo un estilo de vida y, como en toda sociedad clasista, unos serán los privilegiados y otros las víctimas.

No obstante que en lo político y en lo económico la modernidad es toda euforia y optimismo, en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX se tiene la otra cara de la moneda: el temor ante los nuevos tiempos de secularización, de reordenamiento en la sociedad burguesa que todo lo deja a expensas del mercado, produce un malestar entre los escritores del fin de siglo. Ya no hay corte que los favorezca, ni mecenas a quien recurrir. El avance del desarrollo económico ha despedazado los vínculos sociales; la comunidad es sustituida por la sociedad y se ha trastornado el sistema consolidado de las creencias religiosas.

Frente a una realidad que le resulta vulgar y vacía, presa de angustia metafísica, el escritor decimonónico va a buscar por diferentes caminos todo aquello que el espíritu moderno ha avasallado; lo que está más allá de las apariencias, lo trascendente. Los viajes, las drogas, el ocultismo, el sexo, el goce de los paraísos artificiales, lo conducirán a su propósito. Así se abre el camino al simbolismo y un poco más tarde a la corriente literaria conocida como *esprit fin-de-siècle*¹ o en sentido peyorativo como *décadence*.² Y es que los escritores de esta tendencia pertenecen a una generación que nace alrededor de 1860 y producen su obra en las últimas dos décadas del siglo XIX y la primera del siguiente. George Rodenbach por ejemplo, publica su novela *Le Carillonneur* en 1897, un año antes de su muerte.

¹ Para referirnos a la literatura de finales del siglo XIX, se opta por la expresión en francés porque en el campo de las letras, se la ha utilizado para referirse precisamente a la literatura de las postrimerías del siglo XIX y principios del XX.

² Decadencia. El vocablo en francés se utiliza en el mismo sentido que el de “fin-de-siècle” Todas las citas en francés tendrán una traducción mía.

Esta forma de expresión de la literatura decimonónica además de reflejar todo el caos que significó el cambio social, es a la vez una reacción contestataria a los modelos literarios dominantes, así como la experimentación de un nuevo tipo de novela. En este sentido, se piensa que el realismo y el naturalismo se han agotado con Zola; ya no se quiere la narración desmenuzada de los acontecimientos, ni tampoco describir la realidad, sino “crearla” con la imaginación.

A la temática social se impone la del mundo interior, la de la exaltación del “yo”. Allí donde Zola hizo hincapié en los grandes ciclos y en la duración, los escritores *fin-de-siècle* optan por el instante, la no-historia, la micro-duración. De igual forma, ya no se trata de personajes que encarnen tipos sociales, sino de individuos ociosos, neuróticos y aristócratas; creadores de universos artificiales. En el *esprit-fin-de-siècle*, el artista privilegia lo extraño, lo raro y hasta lo soez sobre la armonía y el equilibrio academicista. Es a “contracorriente” -à rebours-³ como se construye la concepción del arte de esta generación. Lo feo participa del arte, esto es entonces la “décadence”. De hecho, la novela de Hyusmans, *À rebours*, cuyo héroe es un dandy que encarna la eterna insatisfacción de vivir, abre la era de la “décadence”.

Forma y contenido integran una misma entidad; ya no se trata de hacer el inventario de lo real como Balzac, sino que se utilizan los procedimientos descriptivos para volcar la reflexión sobre el lenguaje mismo, en favor de su realidad plástica y en detrimento de sus capacidades comunicativas. Al efecto de lo real, se superpone una estilización poética, se gira hacia la poesía.

El período *fin-de-siècle* representa justamente ese período en que el optimismo romántico llega a su fin y se trastoca por un sufrido desencanto. El artista y su doble, el héroe melancólico, se repliegan ante un mundo desbocado y se quedan, ni más ni menos, que con la palabra, con lenguaje.⁴

Así, el héroe se expresa metafóricamente; sensaciones y emociones son transmitidas a través de imágenes, asociaciones, símbolos, etc., por eso algunos estudiosos, al referirse a las novelas de Rodenbach, hablan de una obra poética hecha en prosa. Acerca de *Brujas la*

³ “Al revés”.

⁴ José Ricardo Cháves, *Los Hijos de Cibeles*, UNAM, México, 1997, p.22.

muerta Mallarmé afirma⁵: “la trama es un poema en prosa”. No pasamos por alto naturalmente, que Rodenbach fue antes que nada poeta.

Podemos decir que la literatura *fin-de-siècle* osciló entre el desencanto y la rebeldía, y si bien no conformó ni fundó una escuela literaria, sí preparó los elementos que desembocaron en la gestación de la gran literatura del siglo XX.

1.2 El héroe en la novela de fin de siglo.

El héroe de estas novelas es el hombre célibe, de derecho o de hecho; el celibato es su condición, su razón de ser y de terminar en la vida. Por eso a la novela de fin de siglo se le ha llamado también “roman célibataire”.⁶ El héroe “decadente” es el hombre sin familia, sin ascendencia, pero sobre todo sin descendencia. “El odio hacia el naturalismo se acompaña de un odio a la heredad, a la procreación de todo lo que tenga un olor a vida”.⁷ Es la inversión del hombre novelesco: un héroe, inmóvil, inactivo, célibe, sin psicología, inadapado, recluso en un mundo que le es totalmente ajeno.

En efecto, en *Le Carillonneur* el personaje principal, Joris Borluut, aparece desde el inicio de la novela, sin embargo, nunca conoceremos su origen, ni de dónde viene, ni cuándo llegó; y naturalmente, sobre su familia no hay alusión alguna. Pareciera que la mano del autor trasladara misteriosamente a su personaje desde un lugar desconocido, hasta las primeras páginas de la novela.

Asimismo, no tenemos un retrato psicológico de Joris Borluut, ni siquiera se nos ofrece una descripción física; no sabemos cómo es, ni cómo viste, ni cómo camina; en suma no hay gestos que denoten su actitud, sólo palabras. Lo que sí conocemos son sus ideales, sus ideas en torno al arte, a la modernidad, a la mujer. En cuanto a sus pasiones, éstas nos son entregadas a partir del discurso; él es el “porte-parole” de sus sensaciones. Diversos procedimientos estilísticos (retóricos, sintácticos o léxicos) van a transmitir las sensaciones del personaje, sus visiones de la realidad y al mismo tiempo lo van a ir conformando.

⁵ Jean-Pierre Bertrand, *Le monde ...op. cit.* p.7.

⁶ Novela célibe. *Le monde de Rodenbach, op.cit.*, p. 6.

⁷ *Le roman célibataire, op. cit.*, p. 6.

Pero si no sabemos nada sobre su ascendencia, tampoco tendrá descendencia a pesar de no ser en rigor célibe puesto que tiene una esposa, Barbe. Establece, además, una segunda relación amorosa con el otro personaje femenino, Godelieve, con la que no obstante la unión sexual, la descendencia no se produce, pues al tratarse de una relación adúltera, se consideraría como fruto del pecado.

El personaje es también un inadaptado social que se interrelaciona poco con la gente, su único amigo es el pintor Bartholomeus; y si acaso se sumerge en el acontecer social es sólo para rechazarlo. Por eso se opondrá al proyecto Brujas-Puerto de Mar, emblema de la entrada de la modernidad en la ciudad de Brujas que, sin embargo, se abrirá paso gracias al abrumador apoyo de la población.

Joris Borluut, como el escritor decimonónico, es un hombre insatisfecho con su entorno, que aspira a estar “au-delà de la vie”.⁸ Cuando asciende a lo alto de la torre de la iglesia, es decir cuando se aleja, en términos reales y metafóricos, de la vida, experimenta justamente una sensación de distanciamiento hacia su entorno social, de divorcio de la vida cotidiana, de toda la gente; es un ser que se siente extraño frente a su mundo circundante. Para él la vida está llena de cosas tristes, mentirosas, impuras: por eso, estar en lo alto de la torre, es como reposar en el borde del cielo, es querer alejarse de la ciudad y de los hombres.

Su grito de guerra pronunciado desde lo alto de la torre: “Au-dessus de la vie!”⁹ desde el inicio de la novela, es el grito del escritor finisecular contra la mediocridad circundante.

1.3 Mujer y Sexualidad en la novela del siglo XIX

El cambio que se está gestando en lo social trae paulatinamente alteraciones en las relaciones humanas y por lo tanto nuevas contradicciones. Si bien el poder se va secularizando, la iglesia mantiene su visión represiva en torno a la sexualidad; tolera la

⁸ Más allá de la vida. Esta expresión la traduzco igual que “au-dessus de la vie” porque ambas se aplican en el mismo sentido. *Le roman célibataire*, p.32

⁹ “Más allá de la vida” dice Joris Borluut en su primer ascenso a la torre. *Le Carillonneur*, Georges Rodenbach, Ed. Passé/Présent, Bruselas, 1987, p.25.

sexualidad procreadora y todo lo demás le aparece como sucio e indecente. Al respecto, Reimut Reiche dice que el nuevo sistema capitalista propicia en el discurso exteriorizaciones sexuales más abiertas, pero mantiene su función represiva bajo nuevos tintes ideológicos.¹⁰

Al respecto, Foucault que aborda el tema de la sexualidad en ese siglo, señala que en aquella época empezó a generarse una abundante actividad discursiva en torno al sexo. Al parecer incluso se conminaba a hablar de ello, pero en realidad más bien se trataba de utilizar la liberación de la expresión verbal para afianzar la reproducción del sistema.¹¹ Con todo, el filósofo encuentra que la sexualidad en ese período tiene dos registros; lo normal y lo perverso.

Ricardo Chaves menciona también las opiniones de Pete Gay que, de alguna manera coinciden con Foucault cuando señalan que en esa época hay una marcada separación entre la experiencia privada del sexo y la discusión pública sobre él, lo que evidencia una doble moral, símbolo de la hipocresía y el temor de admitir la sexualidad como algo inherente al ser humano.¹²

En términos generales, la mujer del siglo XIX es *Lélia*, la de la novela del mismo nombre de George Sand, quien además de ser una de la pocas mujeres escritoras en Francia en ese siglo, describe la condición pasiva y sumisa de una mujer para quien la sexualidad es cosa de hombres y puede significar muchas cosas menos gozo:

*Cuando él quedaba dormido, satisfecho y saciado, yo quedaba inmóvil y consternada, con los sentidos congelados.*¹³

En la segunda mitad del siglo XIX existe una sexualidad socialmente admitida, que más bien se considera como un mal necesario. No obstante, a medida que se advierten más ampliamente los efectos de la secularización, una sexualidad más abierta coloca a la mujer como un ser capaz de tener placer sexual, baste señalar que Freud “desde sus primeros documentos psicoanalíticos, había postulado la capacidad innata de la mujer para la excitación sexual y la satisfacción plena”.¹⁴

10 *La Sexualidad y la Lucha de Clases*, Reimut Reiche, Ed. Seix Barral, 1974, Barcelona, p. 60.

11 Ricardo Chaves, *Los Hijos ... op.cit.* p.30

12 *Idem.*

13 « Lélia », de George Sand, en *Romans*, Éditions Omnibus, Francia, 2004, p. 484.

14 Citado por José Ricardo Chaves en *Los Hijos...op.cit.*, p. 33.

El nuevo modelo de la modernidad desemboca de alguna manera en un binomio que ejemplifica muy bien la contradicción que vive el hombre de fines del siglo XIX: la mujer que empieza a afirmar su sexualidad y que es representada por la mujer malvada, y la mujer que arrastra el conservadurismo clerical, que es la mujer buena. De ahí que Foucault afirme la existencia en ese siglo, de una sexualidad “decente” o buena y otra mala.

No debemos olvidar que el campo de las letras es un espacio copado por los hombres; pocas mujeres han tenido acceso a él; ya señalamos a George Sand en Francia y debemos añadir a Jane Austen y a las hermanas Brontë en Inglaterra. Por tanto, lo que encontramos en la literatura sobre la mujer es abordado desde la óptica masculina; es el cómo ven los hombres a las mujeres de fin de siglo, hecho que está marcado por una fuerte dosis de misoginia; pensemos tan sólo en filósofos de ese siglo como Schopenhauer o Nietzsche,¹⁵ o en el propio Freud quien considera que la mujer está escasamente dotada para sublimar sus instintos y por tanto para producir cultura, tarea marcadamente masculina.¹⁶

Hay que ver las imágenes de la mujer que se desprenden de la literatura de finales del siglo XIX como una proyección imaginaria de los temores y angustias del hombre ante ese otro sexo que después de haber sido concebido tradicionalmente como imagen y sombra masculina; dice Chaves, comienza a ser reconocido modernamente como alteridad plena, autónoma y a veces siniestra.¹⁷ Es por ello que si bien las historias de índole sexual proliferan, casi nunca se refieren al erotismo de una manera gozosa, sino más bien con pesar y melancolía, bajo el peso de la culpa.

Observamos entonces que uno de los rasgos de la literatura de este período es que las representaciones femeninas se polarizan en dos tipos: o bien el lector se encuentra ante una mujer desalmada, como Hyacinthe de *Là-bas* de Huysmans, o una voluptuosa y mentirosa como Jane Scott de *Bruges-la-Morte* o bien ante la propia Barbe de *Le Carillonneur* del autor que nos ocupa, o bien se está ante una mujer pura, virginal, etérea, incluso sospechosa de santidad como se ha querido mostrar a Godelieve, el otro personaje femenino de *Le Carillonneur*. En la primera situación nos encontramos con una pariente

¹⁵ Son célebres las frases de Schopenhauer sobre la mujer; que es de cabellos largos e ideas cortas, o que sólo sirven para propagar la especie, o que son débiles por naturaleza. A su vez Nietzsche dice: “¿ vas con las mujeres, no olvides el látigo?” en *Así habló Zaratustra*.

¹⁶ *El malestar en la cultura*, Sigmund Freud, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2005, p.95.

¹⁷ R. Chaves, *Los Hijos ... op.cit.* p. 169.

decimonónica de las brujas de antaño, y en la segunda, estamos ante una descendiente de las damas intocables del amor cortés, inspiradoras del caballero armado y del poeta. Dicha polarización ha sido bautizada por los estudiosos de la literatura, como la *femme fatale*, la devoradora de hombres, y la *femme fragile*, la casi celestial.¹⁸

Este binomio “*femme fatale/femme fragile*” alcanza su mayor apogeo literario en la segunda mitad del siglo XIX, en el marco de la decadencia y el simbolismo; pero como antecedente importante debemos señalar, en el siglo XVIII, *Les Liaisons dangereuses*, de Choderlos de Laclos cuyo personaje femenino, la Marquesa de Merteuil, es una mujer fatal, sólo que a diferencia de las mujeres fatales del siglo decimonónico que carecen de atributos intelectuales y son “simples posesas de la voluptuosidad y el dinero, ella sí tiene una autoconciencia femenina y reivindica su sexo”.¹⁹

Esta visión misógina de la sexualidad sólo refleja el temor burgués y masculino ante una mayor participación –en igualdad de condiciones– de las mujeres en la vida social, vislumbrada ya en su activismo de fines del siglo XVIII. Frente a tal situación, la burguesía y muchos de sus escritores buscan evitar cambios en la tradicional relación entre los sexos, por lo que en la literatura *fin-de-siècle* se refuerza la imagen ideal de la mujer que corresponde a la *femme fragile*, política y sexualmente insignificante, y acorde con la tradición cristiana. La otra posibilidad, la de la *femme fatale*, con una autonomía limitada al ámbito sexual, es satanizada, puesta como ejemplo del mal; y como ocurre a menudo con lo prohibido, se constituye en polo de atracción. Así, la mujer fatal causa horror, pero al mismo tiempo, fascinación.

El siglo XIX es el siglo misógino por excelencia, la *femme fatale* es condenada, por tanto debe ser sometida y transformada en dócil e inofensiva; y la *fragile* es consentida, puesto que no pone en riesgo la supremacía masculina en las relaciones de la sociedad burguesa capitalista.

¹⁸ *Ibid.*, p. 42.

¹⁹ *Ibid.*, p. 37.

CAPITULO 2

EL PLANTEAMIENTO SOBRE EROTISMO DE GEORGES BATAILLE

2.1 La lectura de Georges Bataille.

Georges Bataille acuña dos conceptos: el de la discontinuidad y el de la continuidad del ser. Los abordo de entrada porque en un primer acercamiento pudieran inducir a confusión, no sólo por su contenido abstracto sino por las aplicaciones que de ellos hace Bataille en su concepción del erotismo.

Es evidente que Bataille es una referencia casi obligada para muchos de los que han hablado sobre el erotismo. Si bien asuntos tan trascendentales como la violencia, la prohibición, la transgresión y la muerte son abordados en una diversidad de escritos en torno a Bataille, pocos estudiosos del tema se han acercado a interpretar, explicitar o polemizar sobre la discontinuidad y la continuidad del ser.

La lectura que propongo de *Le Carillonneur* parte de la interpretación que hago de estos dos conceptos.

2.2 Continuidad y discontinuidad

Bataille dice que somos seres discontinuos. La continuidad del ser se da en la muerte.¹ Presenta ambos conceptos no como una contradicción sino como una paradoja, lo que nos lleva a pensar que pudiera referirse al ser trascendente.

Así, el hombre es un ser discontinuo porque “muere”. El término es utilizado en su acepción literal, es decir “sin continuidad”. El *Diccionario de la Real Academia* al respecto nos dice: “no continuo, interrumpido, interrumpir la continuación de una cosa”. De acuerdo con estas acepciones los humanos somos seres que no permanecemos, que morimos y por tanto no continuamos como seres vivientes. Y, yo diría que somos seres discontinuos porque somos mortales.

Por el contrario, lo que el mismo diccionario consigna como continuidad es “lo que sigue”, “lo que permanece”, “lo que no se interrumpe”. Este concepto podemos

¹ Georges Bataille, *El erotismo*, Ensayo Tusquets Editores, México, 2003, p. 17

ejemplificarlo con el tiempo que es continuo, en una palabra: es eternidad.² A partir de estas dos nociones se sustenta toda su concepción sobre el erotismo.

Señalemos primeramente, que para Bataille el erotismo es actividad sexual y constituye uno de los aspectos de la vida interior del hombre, esta sexualidad difiere de la del animal en tanto que el hombre moviliza su vida interior. En consecuencia, la actividad sexual de los hombres no es necesariamente erótica, sólo lo es en la medida en que no es rudimentaria; cada vez que no se comporta simplemente como animal. Es decir, el hombre imagina, crea, tiene vida psicológica y espiritual.

2.3 Trabajo y prohibición

Los hombres se distinguieron de los animales por el trabajo que va desde el empeño más o menos ordenado, individual o colectivo para la obtención de sus satisfactores, hasta una organización en donde prevalece el cálculo y el interés proyectado hacia el futuro. El trabajo engendró prohibiciones y normas para regular la productividad, prohibiciones que atentaban entre otras cosas contra el libre ejercicio de la sexualidad.³

La colectividad debía oponerse durante el tiempo reservado al trabajo a esos impulsos, a esos excesos contagiosos en los que el hombre sin freno se abandona. Sin esta normativa no se hubiera podido desarrollar la sociedad ni la civilización.

Así el hombre que trabaja se desliza desde una sexualidad exenta de temores hacia la sexualidad vergonzante de la que se habrá de derivar la cultura erótica, es decir de una sexualidad bestial e irrestricta a una sexualidad acotada por reglas, por la convención social, por el trabajo.

Es interesante la mención que Denis de Rougemont hace sobre el tema en su análisis del mito de Tristán e Isolda, en donde sostiene que “el erotismo es la necesidad de evasión exasperada por el tedio mecánico”⁴

² Sin embargo el concepto de eternidad ya resulta anacrónico debido a la teoría del “big-bang” que para el año de 1930 había desarrollado la ciencia. Este nuevo descubrimiento viene a revolucionar básicamente el concepto de eternidad.

³ *Ibid.*, p.35.

⁴ Denis de Rougemont, *Amor y Occidente*, Cien del Mundo, CONACULTA, México, 2001 p.15.

2.4 La transgresión

Al aparecer la prohibición surge su contrario: la transgresión. No se trata de anular la prohibición en aras del retorno a la naturaleza -a la sociedad sin restricciones- sino que se trata de quebrantarla sin suprimirla. Es allí donde se encuentra el impulso motor del erotismo. Entrar en su conocimiento al igual que en la religión, es la realización del ser individual en la prohibición y la transgresión. El hombre experimenta así una angustia vivificante. Para Bataille esta angustia es similar a la que se experimenta en el pecado.

En el mismo sentido, la experiencia interior del erotismo requiere de quien la realiza una sensibilidad no menor a la angustia que experimenta el que transgrede lo prohibido y un deseo tal de intensidad que lo lleva a infringir la prohibición. La prohibición condena la transgresión, y ésta conduce a la fascinación. Se trata de mantener lo prohibido para gozar de la transgresión. Sade dice que “la manera de extender los deseos es ponerles limitaciones”.⁵

2.5 La identidad

Otro elemento esencial en Bataille para comprender la actividad erótica es el de la pérdida de la identidad. Al momento de la entrega entre dos seres se está provocando la cancelación de toda identidad. De entrada, el cuerpo desnudo es ya la representación simbólica de la cancelación de la identidad; en ese momento “yo soy igual a ti y tú eres igual a mí”. Es un cuerpo sometido a la presencia del otro. La cancelación de la identidad se da en la medida que me ofrezco al otro, en que me entrego.

Con este elemento nuevo podemos decir que el acto erótico no es solamente colocarse a sí mismo en los límites de la transgresión, sino es sobre todo perderse en ese torbellino de la negación de las identidades. En este sentido, Octavio Paz en su visión del erotismo, habla de manera coincidente con Bataille, de la pérdida de identidad:

⁵ Citado por Georges Bataille en *El erotismo*, p. 52.

[...] Dispersión del cuerpo deseado: vemos sólo unos ojos que nos miran, una garganta iluminada por la luz de una lámpara y pronto vuelta a la noche, el brillo de un muslo, la sombra que desciende del ombligo al sexo. Cada uno de estos fragmentos vive por sí solo pero alude a la totalidad del cuerpo. Ese cuerpo que, de pronto, se ha vuelto infinito. El cuerpo de mi pareja deja de ser una forma y se convierte en una sustancia informe e inmensa en la que, al mismo tiempo, me pierdo y me recobro. [...] También es la experiencia de la pérdida de la identidad: dispersión de las formas en mil sensaciones y visiones, caída en una sustancia oceánica, evaporación de la esencia. No hay forma ni presencia: hay la ola que nos mece, la cabalgata por las llanuras de la noche.⁶

Además de aludir a la pérdida de la identidad, Paz nos conduce al desenlace de ese encuentro: es la “caída en sustancia oceánica”, Bataille lo llama “aguas tumultuosas”⁷

2.6 La idea de la muerte

Ahora bien, en esa cancelación de la identidad, en esa fusión intensa, hay una violencia radical que culmina en la muerte. Hay que señalar que el significado de la muerte en Bataille sobrepasa lo biológico, no es la destrucción biológica del cuerpo, sino es el desenlace de la destrucción de sí mismo. Lo que hay esencialmente es un intercambio de intensidades que se desbordan, que asumen su propia muerte en la muerte del otro, de tal forma que el erotismo es un acto de muerte recíproca.

Y es precisamente en la muerte en donde se produce la continuidad del ser; en ese instante en que se cruza el umbral y que todo se desborda, pues como lo afirma Octavio Paz: “No hay forma ni presencia: hay la ola que nos mece, la cabalgata por las llanuras de la noche”⁸

⁶ Octavio Paz, *La llama doble*, Editorial Planeta, México, 2006, p. 204

⁷ Georges Bataille, *El erotismo*, p.27

⁸ O. Paz, *ibid.* p.204.

Pero como ese momento es perecedero, nos obsesiona la continuidad primera, “aquella que nos vincula al ser de un modo general” dice Bataille.⁹ Es entonces esa nostalgia la que gobierna en todos los hombres las tres formas de erotismo: el erotismo de los cuerpos, el de los corazones y el erotismo sagrado. Es también la nostalgia que subyace en la noción de la religión: *re-ligare*, volver a ligarse.

“La aprobación de la vida hasta en la muerte” es una de las frases más conocidas de George Bataille. Y aquí comprendemos que la perturbación erótica lo supera todo, incluso el desafío a la muerte; es el momento en que ya nada importa, lo único que se quiere es perderse en esa turbulencia. No es gratuito escuchar expresiones como la “muerte chiquita”, o “quiero morir en tus brazos” que no expresan sino la intensidad del ser que se desborda. Por eso Bataille menciona la frase de Sade: “no hay nada mejor para familiarizarse con la muerte, que aliarla a una idea libertina”¹⁰

Y tratando de explicar con palabras esta idea de la continuidad, que sólo se puede entender en la vivencia, nos transcribe unos versos de Rimbaud:¹¹

Recobrada está
¿Qué? La eternidad.
Es la mar, que se fue
Con el sol.

Y porque la poesía es emoción, Georges Bataille la hace converger con el erotismo; porque nos conduce al mismo punto que todas las formas del erotismo: a la indistinción, a la confusión de objetos diferentes. La poesía nos conduce a la eternidad, a la muerte, y con la muerte, a la continuidad. La poesía como el erotismo es la eternidad. Y aquí volvemos al texto de Octavio Paz para reconocer en él la notoria convergencia con Georges Bataille en relación con la indistinción de objetos en el erotismo.¹²

Hasta aquí hemos expuesto de manera general lo que es el acto erótico. Ahora bien, con estos elementos trataremos de llegar a la comprensión del erotismo sagrado.

⁹ Georges Bataille, *El erotismo*, p.19.

¹⁰ *Ibid.*, p. 29.

¹¹ Citado por Georges Bataille en *El erotismo*, p. 30.

¹² Octavio Paz, *idem*.

2.7 Erotismo sagrado

Para Bataille el erotismo sagrado es ante todo una experiencia que la compara con la que tiene un asistente a un sacrificio religioso (en las religiones que lo practicaban), en donde la víctima muere. Evidentemente este acto reviste una violencia tremenda, la violencia en sí de la muerte, violencia contemplada por los otros. De esta manera los asistentes participan de un elemento que esa muerte les revela. Este elemento es lo sagrado. Y lo que aquí se revela es precisamente la continuidad del ser.¹³

Lo sagrado es fundamentalmente entrar en la prohibición y transgredirla, es la intensidad en la emoción. En Bataille lo sagrado pertenece al mundo de la violencia; violencia de la sexualidad y violencia de la muerte; creación y extinción de la vida.

Al respecto, debemos mencionar a Roger Caillois, para quien el tiempo humano se reparte en tiempo profano y tiempo sagrado, siendo el tiempo profano el tiempo ordinario, el del trabajo y del respeto de las prohibiciones; y el tiempo sagrado el del rito y de la fiesta,¹⁴ es decir, esencialmente el de la trasgresión de las prohibiciones. Es así como en el tiempo sagrado el hombre se abandona a sus impulsos sin restricciones, sin las ataduras de la vida cotidiana. Es la liberación del ser; y en el plano del erotismo es el tiempo de la licencia sexual, desprovista de vergüenza.

Podríamos concluir que el mundo de lo sagrado es el mundo de la continuidad; de la trasgresión, de la violencia, de la emoción intensa, de la muerte. Es la experiencia religiosa, en el sentido de “re-ligarse” a la eternidad; llámese el todo, el ser original, la otredad; y es el erotismo él que nos conduce a ello.

2.8 Lo sagrado en la tradición judeo-cristiana

Es importante hacer una precisión respecto a lo que la tradición judeo-cristiana ha hecho con Eros, ya que lo abordaremos también en el análisis de la novela. La continuidad de la que habla Bataille como producto del acto erótico, es decir, lo sagrado, en el

¹³ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 27.

¹⁴ Citado por Georges Bataille en *El erotismo*, p. 72.

cristianismo se expresa en la comunión con Dios; pero en esta relación queda excluida toda posibilidad de acceder a lo sagrado mediante el encuentro erótico con la pareja, ya que la comunión se produce a través del matrimonio de Dios con su Iglesia. Y aún más, quien quiera acercarse a Dios, debe huir sobre todo de la mujer porque es el símbolo sexual. Quien sucumbe y goza del sexo está poseído por el demonio y por tanto condenado.

De esta manera como el deseo sexual es carne, es sinónimo de vicio y de libertinaje. Al respecto Laura López alude atinadamente a la visión de la sexualidad en la tradición cristiana en donde la carne es sinónimo de decadencia:

¡Qué mejor ejemplo que el de los ángeles, entes asexuados, como seres espirituales que residen en el cielo y los demonios que condenan a los mortales por la vía del sexo! Mujer y sexo son una y la misma cosa, así que quien sucumbe y goza el sexo está poseído por el demonio y por ende condenado”¹⁵

Lo sagrado es entonces lo asexuado y se circunscribe al amor divino. Sin embargo hay que señalar que entre el pueblo hebreo, en tiempos del rey Salomón, cuando la clase conservadora no se había afianzado en el poder, se celebraban fiestas sacramentales en honor de la diosa Anatha cuyo objetivo era garantizar la fertilidad de la tierra. Durante la fiesta se bebía vino y se realizaban actos de amor para reforzar el matrimonio sacro entre el representante de Jehová, el rey sacro, y la de Anatha, la gran sacerdotisa. El Cántico de Salomón celebraba este ancestral matrimonio. Al pasar tiempo, los cánticos se convirtieron en el amor de Dios por Israel y luego en el amor de Cristo por su iglesia y de la iglesia por Cristo como todavía los concibe la religión cristiana.¹⁶

Incubos y Súcubos han sido atribuidos al diablo, pero lo cierto es que a pesar de las persecuciones religiosas y las condenas de tipo inquisitorial, los sueños eróticos siguen formando parte de la vida interior del ser humano.

¹⁵ Laura López Morales, “De la dramaturgia a la liturgia” en *Correspondance*, Revista hispano-belga, No. 5, 1996-97, Bruselas 1997, p. 142.

¹⁶ Robert Graves “Prólogo A lo Divino” en *La poesía de San Juan de la Cruz*, Ed. Nautilium, A.C., México, 2001, p. 11.

CAPÍTULO 3

EI CAMINO ERÓTICO DE JORIS BORLUUT

3.1 Sobre el significado del símbolo.

El símbolo es un signo que representa *algo* que generalmente es *distinto* a lo cual sustituye, “está en lugar de”. A diferencia del signo lingüístico que es arbitrario porque de acuerdo con Saussure, no hay una relación entre significante y significado, el símbolo sí se debe a una convención.¹

Nos apoyamos en esta definición y en la precisión que al respecto hace el lingüista norteamericano Sanders Peirce para quien debe haber un intérprete de ese signo. El símbolo, siempre es motivado porque existe algún vínculo natural entre sus aspectos y el intérprete: la cruz simboliza el cristianismo, la paloma simboliza la paz, por ejemplo.² Por tanto, se establece que se trata de un símbolo cuando a través de una asociación de ideas del propio intérprete, éste, así lo determina.

Es interesante remitirnos también a la etimología de la palabra ya que ésta nos ofrece conceptos que, en el caso de la novela objeto de nuestro análisis, la ubican como una obra totalmente simbólica. La etimología de la palabra “símbolo” proviene del griego *symbolon* y refiere a un término técnico de la lengua griega. Se trata de un fragmento de un utensilio de cerámica que el anfitrión regalaba a su huésped cuando éste partía para que, al volver, pudiese reconocer la casa que una vez lo acogió.³

Las imágenes que este concepto nos provoca pueden ser muy variadas, trátase este sitio de Dios, de una pre-existencia a la existencia terrestre, o de cualquier territorio del inconciente; el símbolo es la promesa de volver a reunirse con algo o con alguien.

Por extensión, se aplicaba a las señales secretas de reconocimiento y de reunión de las que se servían los iniciados en los misterios paganos y que adoptaron más tarde los primeros cristianos durante la era de las persecuciones. Así, el símbolo sugiere la idea de un lenguaje oculto, esotérico, a la vez misterioso y revelador, claro para los iniciados, oscuro para el vulgo.

En la novela *Le Carillonneur* el símbolo será comprendido como lo que “está en lugar de algo”, ese algo es tan indecible que ha necesitado ser representado por el símbolo. En este sentido el erotismo de Joris Borluut, personaje principal de la obra, se nos presenta

¹ *Diccionario de Retórica y poética*, Helena Beristain, Editorial Porrúa, México 2003, p. 462

² *ibid.*, p. 468

³ *Nuevo Diccionario etimológico*, Raimundo de Miguel, Editorial Visor Libros, Madrid, 1992

como algo encubierto, como algo con lo que tal vez él mismo no está de acuerdo pero que le sucede, y para admitir que le sucede y que goza de él, necesita utilizar un símbolo que exprese y represente todo el erotismo del que es capaz. A través de este símbolo va a asumir lo que por sí solo no es capaz de enfrentar: una sexualidad desbordante que emana de Eros. Efectivamente hay un vínculo entre Joris y la campana como símbolo de Eros. Para el lector de *Le Carillonneur* las campanas le evocarán o lo conducirán a las experiencias sexuales de Joris tanto “arriba”, en el campanario, como “abajo” en la ciudad, situando lo divino “arriba” y lo terrenal “abajo”.

3.2 Una estructura circular: Vida y muerte en Eros.

Para Georges Bataille vida y muerte son fundamento del erotismo, la vida se abre a la muerte y paradójicamente ésta a la vida. Tales son los extremos de la condición humana que van transformando su existencia. Esta misma confrontación la encontramos en la estructura de *Le Carillonneur* cuyos límites se unen en forma circular. La novela inicia en la ciudad de Brujas, precisamente con la multitud congregada en la plaza frente al campanario; allí ésta dará su veredicto en la elección del nuevo campanero. Al final, volvemos a este escenario: el mismo campanario será el lugar donde el personaje principal, Joris Borluut, encuentra a la muerte; acontecimiento con el que cierra la novela. También será la multitud, la misma que al principio lo aclamó, la que finalmente contribuirá a su destrucción. Inclusive el personaje al triunfar en el concurso y recibir la llave del campanario, tiene la sensación de recibir la llave de su propia tumba, hecho que efectivamente sucederá. Principio y fin se unen en una sola órbita, vida y muerte coinciden en el mismo camino.

El campanario es entonces el símbolo no sólo del desarrollo de la novela sino del recorrido erótico de Joris Borluut, porque a partir de su estancia en esa “morada” se va a desencadenar su comportamiento. Vida y muerte se alojan en el campanario como en el acto erótico. De primera intención, su deseo por ganar el concurso de campanero tiene dos razones: primero el ideal artístico, se trata de crear belleza a través de la música, de salvar a

Brujas de una música mediocre; y después el ideal místico de estar “más allá de la vida”,⁴ ideal que finalmente recobrará al final de la novela. Sin embargo, veremos cómo el Eros se interpondrá entre ellos en un juego de superposiciones del bien y del mal, para conducirlo finalmente a la muerte.

Desde el principio, hay indicios que se convierten en referencia erótica; en el momento de anunciar el comienzo de la competencia, se dice que “las manecillas del reloj que se buscan y se huyen todo el día, se abrieron en compás”,⁵ lo que provoca una franca alusión al período de la seducción entre los amantes; juego amoroso en que se vuelven esquivos y provocadores para, finalmente, llegar a la entrega. Igualmente, las manecillas abiertas en compás nos remiten a las piernas abiertas que implican la aceptación femenina en el acto sexual.

Otro elemento indicativo es que cuando las campanas tocan el prelude antes de sonar la hora, lo hacen para producir un poco de alegría y atenuar la melancolía de la hora que muere, asevera el narrador. Luego entonces ya se empieza a asociar a las campanas también con el gozo y la muerte, los dos, estadios del erotismo.

Pero la influencia de las campanas será más palpable cuando Joris se encuentre frente a ellas. Habiendo ganado la competencia, Joris empieza a explorar el lugar donde trabajará, poco a poco irá conociendo cada una de las campanas en un recorrido que pareciera ser el de alguien que atisba por las habitaciones de las mujeres o las de un convento. En la torre todo será transubstanciación, las campanas son humanizadas y las plataformas donde éstas se encuentran se convierten en inmensas alcobas,⁶ percepción que nos remite a la habitación donde los amantes se entregan a los placeres eróticos. Asimismo, la descripción que hace el autor de las campanas es semejante a los movimientos voluptuosos del acoplamiento: “daba la impresión de que se iban a mover, a estirar, a gemir como sonámbulas”⁷

Las hay también vestidas de negro, como beguinas, formadas en hilera y como arrodilladas; es decir como las mujeres que han renunciado a la vida y escogido el

⁴ Esta frase muestra la insatisfacción del personaje con su entorno, característico de los escritores *fin-de-siècle*.

⁵ Les aiguilles du cadran qui se cherchent, se fuient tout le jour, s’ouvraient maintenant en compas. Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, Passé/Présent, Bruselas, 1987, p. 4.

⁶ *Ibid.*, p.29.

⁷ (...) on aurait dit qu’elles allaient bouger, s’étirer, vagir comme des somnambules. *Idem*.

convento. Y, de pronto, en otra plataforma, aparece frente a él una extraña campana, a la que llamará de la Lujuria.⁸

De este modo, tendremos entonces campanas del bien y del mal, es decir, el mismo binomio bueno/ malo en sus diferentes representaciones; angelical / demoníaco, santidad / pecado, bello / feo, etc., aparecerá tanto en la vida de “arriba” en el campanario, como en la vida “abajo”, en la tierra, es decir, en la ciudad, entre los hombres.⁹ En el campanario habitará la campana de la Lujuria al igual que la campana Excelsa. Abajo el esquema se reproduce, Barbe, la de la tez morena habitará en la misma casa que Godelieve, la de los cabellos color de miel. Dependerá entonces de que Joris se someta a uno u otro impulso en el campanario para determinar la orientación de su erotismo.

El personaje enfrentará este conflicto enmascarando la realidad; a un apetito sexual libre, violento e intenso como Bataille lo concibe, hay que ponerle una careta para que pueda ser aceptable, de ahí que en la campana de la Lujuria resida la responsabilidad de su abandono a la voluptuosidad. De esta manera, Joris Borluut se enfrentará a lo que es “permitido” en su contexto social, y a lo que es visto como pecaminoso, oscilando entre el bien y el mal, entre lo santo y lo demoníaco, huyendo a veces de una sexualidad que lo hace sentir culpable y por la que sin embargo se siente fuertemente atraído. El mismo señala esta dualidad, diciendo que cuando está en el campanario se encuentra a igual distancia de Dios que de la tierra.¹⁰ Además, esto reflejará el conflicto que vive al momento de su experiencia erótica cuando ésta es sin ataduras, cuando triunfa la libertad sobre la represión, cuando se atreve a transgredir. De acuerdo con este paradigma clerical, Joris se moverá entonces entre lo sagrado y lo profano, pero también transitará de lo profano a lo sagrado a partir de las tesis de Bataille.

⁸ Proveniente de Amberes, esta campana será llamada también “La Extranjera”, debido a que se considera que esa ciudad conserva en su sangre la influencia española de los antiguos conquistadores, mientras que Brujas es sobre todo flamenca. Esta dualidad se verá reflejada igualmente en Barbe y Godelieve. A la primera se le compara con las pinturas de Rubens y a la segunda con las de Memling.

⁹ Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, p.26.

¹⁰ *Ibid.*, p.25.

3.3 Entre lo sagrado y lo profano: Barbe.

Un día, en sus recorridos por el campanario, descubre la campana de la Lujuria. Diferente a todas las demás, ésta no estaba gastada ni desnuda, sobre su metal tenía labrada una historia. Como era una campana que pendía de muy alto, Joris sólo alcanzaba a distinguir algunas escenas imprecisas, pero tal fue su curiosidad que buscó una escalera para acercarse y descubrir que se trataba de una orgía, que describe como una “kermés ebria y lujuriosa, donde sátiros y mujeres desnudas daban vueltas alrededor de la campana, que redonda activaba su movimiento de zarabanda”¹¹

Lo que Joris está contemplando en el bajorrelieve es la representación violenta del acto sexual, donde la presencia de los sátiros revela la dosis de animalidad de la que está dotado, y la zarabanda, esta danza de origen persa, de movimientos lascivos, le inyecta su dosis erótica.

Es interesante señalar que el campo semántico que aflora en la descripción de estas escenas contiene toda una serie de palabras que se relacionan primordialmente con la violencia sexual; utiliza “carne” para subrayar la parte bestial del deseo sexual; habla también de “fuego ardiente que quema” y utiliza el verbo *râvir*, una de cuyas acepciones es tomar o arrebatar algo con violencia.

Existe también en esta descripción una forma de crescendo lingüístico que culmina en una especie de explosión orgásmica. Primero tenemos la denominación del episodio como “loca, orgía” “kermés ebria y lujuriosa”. Luego aparecen los participantes: sátiros y mujeres desnudas que se mueven en movimiento de zarabanda, cuerpo contra cuerpo, boca con boca; después aumenta la violencia pues “la carne se revuelve en el furor del deseo” y le siguen “fogosos caprichos”, “senos robados como racimos de uvas” para que finalmente el sexo triunfe en todas partes “aullando cínicamente”. Más adelante en el mismo episodio, se habla incluso de mujeres con “claros de luna reflejados en los rostros extasiados”,¹² en lo que encontramos un paralelismo con el estado que para Bataille es la experiencia de lo

¹¹ Zarabanda viene del persa “serbend”, especie de danza lenta, de movimientos lascivos que se bailó en España durante los siglos XVI y XVII, según el Diccionario de la Lengua Española. Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, p. 55.

¹² (...) « folle orgie » « kermesse ivre et luxurieuse » « toute la chair mêlée dans la fureur du désir » « fougueux caprices » « les seins pillés comme des grappes ! » (...) « le Sexe partout triomphait, hurlant et cynique » « Il y avait des femmes renversées avec des clairs de lune d`extase sur le visage ». *Ibid.*, p.56.

sagrado, cuando se han rebasado todos los límites del goce sin ataduras, se ha transgredido todo lo que se concibe como “pecado” y que también nos puede remitir al estado de éxtasis del místico.

En ese encuentro con la campana de la Lujuria, Joris Borluut es tentado, y no se trata precisamente de una “iniciación”, porque el personaje admite que vinieron a su mente antiguas amantes, lo que nos dice que ya ha experimentado los placeres que está contemplando, o bien que por lo menos no le son ajenos.¹³ Es una confesión abierta de que ya ha vivido el sexo de esta manera brutal y fogosa. La experiencia de Joris ante la campana contiene también el elemento erótico de la pérdida de la identidad, puesto que al evocar a otras mujeres todo se convierte en sexo, no importa el nombre, son los cuerpos desnudos, las bocas, los senos. Como dice Octavio Paz: “no hay forma ni presencia, es la disgregación de la identidad”.

Así, en la estructura de la novela, la campana de la Lujuria es el símbolo a través del cual la sexualidad irrumpe en el personaje. Ella es la gran provocadora, no se trata de la decisión deliberada de Joris, o al menos no lo admite abiertamente; la campana es el detonador que habrá de conducir su erotismo por diferentes estadios; de un erotismo libre y gozoso, a un erotismo con culpa y con remordimientos.

Por tanto, este episodio de la vivencia erótica de Joris en el campanario es determinante para elegir a quien será su esposa. Si escoge a Barbe es porque ella es semejante a esta campana, porque ella misma es la campana de la Lujuria; y así, al querer ver bajo el bronce, está viendo bajo las ropas de Barbe. El personaje está imaginando, recreando, incluso transubstanciando la campana en Barbe. Todo lo que ha visto en esa campana desea experimentarlo con ella, incluso ignora si la ama verdaderamente, pero sí tiene claro que la desea violentamente.¹⁴

A partir de entonces la obsesión por la Barbe-campana produce en Joris una serie de actitudes y pensamientos eróticos; así lo manifiesta cuando al finalizar las tertulias en casa del viejo anticuario, padre de Barbe y Godelieve, regresaba en la noche y se paraba frente a la acera de la vivienda esperando ver a través de alguna ventana la silueta negra a medio vestir de alguna de las hermanas, momento que describe como de “fiebre nocturna de una

¹³ *Ibid.*, p.57.

¹⁴ *Ibid.*, p.87.

sombra jadeante que busca identificarse con la sombra de enfrente”;¹⁵ imagen que nos conduce a la idea de la copulación.

En este mismo sentido hay que señalar que Joris, atormentado por el deseo y obsesionado por Barbe, acude también al placer de la masturbación que, evidentemente, como lo hemos señalado en el primer capítulo, debió ser más condenado en el siglo XIX que en la actualidad. Resulta obvio que esa actitud condenatoria hacia la masturbación tiene que ser expresada mediante un eufemismo:

[...] en la torre sólo amaba a Barbe, atormentado por el deseo, intrigado por su forma de amar, sin duda a causa de la campana obscena, negra alcoba donde se hundía con ella, la poseía, participaba de todos los pecados representados en el bronce ...¹⁶

Aquí, la campana sigue siendo el símbolo del recorrido erótico de Joris, pero además en este caso, el protagonista tiene una relación erótica con el objeto campana que es también Barbe, onanismo practicado en la soledad de su estancia en lo alto de la torre.

Finalmente, por culpa del destino y de la campana de la Lujuria, que es una manera de encubrir el temor burgués del hombre decimonónico frente a una sexualidad sin reticencias, Joris se decide, de entre las hijas del anticuario, por Barbe, la Extranjera. Es interesante señalar que la última mención erótica de la relación de Joris con Barbe se da precisamente en el momento en que éste le confiesa su elección a través de un beso.

La boca le permite experimentar el erotismo sin límites; Joris es literalmente “tentado” por esa boca y al besarla está comulgando y poseyendo en su totalidad a Barbe. En esta metonimia erótica vemos que el personaje llega incluso a los estadios sagrados; en una analogía con la ostia expresa que *el amor estaba en la boca como Dios en la ostia*.¹⁷ Esta transubstanciación, producto de la experiencia erótica de Joris, es la que le permite

¹⁵ Fièvre nocturne ! Station haletante d’une ombre qui cherche à s’identifier avec l’ombre, avec l’obscur façade d’en face... *Ibid.*, p.59.

¹⁶ (...) dans le beffroi, il n’aimait que Barbe, tourmenté de désirs, d’une curiosité d’elle et de son amour, sans doute á cause de la cloche obscène, noire alcôve où il s’engouffrait avec elle, la possédait déjà, participait de tous les péchés représentés dans le bronze... *Ibid.*, p. 61.

¹⁷ (...) l’amour était dans cette bouche comme Dieu dans l’hostie. *Ibid.*, p. 70.

ligarse, al menos por un instante, a la Eternidad; es esa continuidad de la que nos ha hablado Bataille y que ejemplificó con los versos de Rimbaud.

Esta experiencia de la Eternidad a la que Octavio Paz llama “un quiebre en el tiempo” y de la comunión, nos evidencia que el autor no sólo no ha querido dar, como se pudiera pensar apresuradamente, un carácter pornográfico a la relación con Barbe, sino que la ha dotado de elementos místicos. Lo importante en esta parte es que Joris se abandona al erotismo sin culpa, y esto le permite entrar en un estadio religioso, entendido como religarse con lo otro, en la otredad, en fin, en lo sagrado.

Más adelante vendrá la petición en matrimonio de Barbe y después ninguna mención erótica al respecto. Tal hecho tiene significación porque el personaje nunca va a asumir plenamente y sin metáforas que ha disfrutado de un erotismo sin límites, sin eufemismos. Barbe siempre será el símbolo del mal, de lo prohibido; el hecho de designar a su boca primero como flor y después como fruto, nos permite analogarla al “fruto prohibido” y a la relación de Adán con éste, cuando al probarlo, se hunde en el pecado. En este caso, Joris, al igual que Adán, sucumbe ante la tentación de lo prohibido -en este caso la sexualidad sin represión- y se convierte también en un transgresor.

Por esta razón hay un gran silencio seguido por el arrepentimiento de Joris Borluut, éste lo conducirá al otro erotismo, al permitido, al que se ejerce bajo el escudo de la tradición judeo-cristiana.

3.4 Entre lo sagrado y lo profano: Godelieve

Godelieve representa el triunfo de la visión judeo-cristiana en la concepción erótica del autor. Guarda sin embargo esa nostalgia del tiempo sagrado del que nos habla Bataille, el tiempo de la kermés, de la transgresión, pero en este caso matizado por una “pureza” que si no la justifica la atenúa. El adulterio de los amantes no es tratado por el autor como algo “demoníaco”, antes bien se busca atenuar la transgresión con el amor.

Cuando, a la muerte de su padre, Godelieve se muda a la casa de los recién casados, se inicia un nuevo ciclo en la vida amorosa de Joris. Este cambio es como un bálsamo para él debido a que el carácter histérico de Barbe se manifestó de inmediato en su matrimonio.

El sufrimiento de su cuñado la conmueve profundamente y vuelca su ternura en consolarlo. La convivencia permanente bajo el mismo techo propicia que el amor por Joris, que un día Godelieve había confesado a su padre, aflore abiertamente cuando ella expresa a su cuñado en un momento de intensa emoción: “si Dios hubiera querido”¹⁸

A partir de entonces, los ascensos de Joris a la torre fueron acompañados por estas palabras; ya no sentía que ascendía a la muerte sino a la vida. Esta pequeña frase era la misma Godelieve. Nuevamente en el carillón, las campanas ejercen su papel simbólico. Cuando Joris regresa a la torre después de haber escuchado la frase de Godelieve, en una descripción llena de lirismo de la melodía, se alude a un encuentro entre la desgracia y la felicidad; es el enfrentamiento de Barbe y Godelieve.

“[...] sonaron primero las lamentaciones de los bajos, luego el chorrear de los sonidos graves, un diluvio de ruido expresando el desastre y la desesperación, y después el vuelo blanco de una campanita, como la llegada de la paloma que anuncia la salud y el arco iris.”¹⁹

Ahí, en lo alto de la torre, Joris admitió su amor por Godelieve. Un amor casto en donde la carne no tenía nada que ver, porque pensar en eso era como “faltarle al respeto”.²⁰

Sin embargo, a pesar de que Godelieve es la encarnación del bien, de lo immaculado y de lo puro, la sexualidad de ambos se fue manifestando poco a poco en un erotismo de los corazones que indudablemente, como dice Bataille, trasmina el erotismo de los cuerpos.²¹

Así, de manera dosificada, se van dando los acercamientos carnales. Primero las miradas que se acarician como si fueran “labios con labios” y que el personaje admite como “voluptuosidad”. ¿Por qué en este caso no recordar esa frase popular que dice que “se desviste con la mirada” aun cuando el autor se refiera aquí a las almas que se consuelan?

¹⁸ Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, p. 159.

¹⁹ (...) d’abord une lamentation des basses, les ruissellement des sons graves, un déluge de bruit disant un désastre et un désespoir sans fin, puis le vol blanc d’une clochette frêle, palpitation argentine d’une venue de colombe qui annonce le salut et l’arc-en-ciel. *Ibid.*, p.163.

²⁰ *Ibid.*, p.164.

²¹ Georges Bataille, *El erotismo*, p. 24.

Más adelante el autor admite que “algo carnal nacía entre ellos”.²² Notemos que para referirse a la sexualidad no lo hace en los mismos términos que con Barbe; antes al deseo carnal lo llamó lujuria, con Godelieve el acercamiento emocional mitiga una misma realidad: la excitación sexual.

Por otra parte, el hecho de vivir bajo el mismo techo les ayudaba a develar poco a poco su intimidad. Esta confianza permite que el erotismo siga aflorando; la descripción de Godelieve pasa de la percepción angelical a la sexual; se pasea en bata semitransparente mostrando su ropa interior, los cabellos despeinados al amanecer producen en Joris la impresión del desorden que queda tras los momentos del amor. Y, a pesar de que aún no existe la entrega sexual, Joris la aprecia como la mujer que ya se ha poseído y que por tanto no tiene secretos para el amante.

Poco a poco fueron entrando a la transgresión de lo prohibido: miradas furtivas, manos de ambos que permanecían juntas cuando se encontraban sobre un mismo objeto en todo ese juego de buscarse, de rechazarse y de volver a encontrarse. La limitante del adulterio acentuaba el gusto por la falta: “... era delicioso vivir siempre acechando el momento propicio”²³ aunque sólo se tratara de un roce de manos entre las puertas, o de besos furtivos casi robados al vuelo.

En los pasajes eróticos de Joris con Godelieve hay una inclinación del narrador a aprobar, incluso a justificar el deseo sexual. No sólo se trata de dejar “libre curso a la naturaleza” sino que “el mismo Dios parecía tentarlos”.²⁴ La seducción no procede de lo demoníaco como en el caso de Barbe, sino que el mismo Dios induce a un acto “reprobable”. Y todo este erotismo cubierto de “candor” los conducirá igualmente a la entrega total.

Efectivamente, ante la ausencia de Barbe, que parte para una cura de aguas termales, los amantes se poseen inclusive con la “bendición de Dios”, única condición que ha puesto Godelieve. Acuden a la catedral de San Salvador y allí se ponen las sortijas de matrimonio que ha llevado la novia. Esto significa que a pesar de que se llega al encuentro carnal, éste debe ser sancionado por la iglesia, aún cuando se trate de un adulterio. Esta forma de “suavizar el pecado”, nos refleja el peso de la institución clerical sobre la sociedad del siglo

²² (...) quelque chose de charnel naquit entre eux. Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, p. 168.

²³ (...) c'était délicieux, de vivre sans cesse aux aguets de l'instant propice. *Ibid.*, p.169.

²⁴ (...) Dieu lui-même semblait les tenter. *Ibid.*, p.186.

XIX, pero también exhibe una fuerza del deseo tan grande que es capaz de llegar a la transgresión.

Se advierte la insistencia de “purificar” el adulterio acercándolo siempre a una forma de protección religiosa. Para Godelieve esta unión era como un “estado de gracia” de tal manera que le recuerda el día de su primera comunión.²⁵ La comunión en la tradición cristiana significa la unión con Dios a través de la eucaristía, es participar del cuerpo de Dios. De ahí que inclusive se pueda pensar que se trata de vincular a Godelieve –cuyo nombre se asemeja al vocablo inglés “God”- con el mismo Dios, pues como después veremos, ella también carga una cruz para pagar la culpa propia y la de Joris. Sin embargo, lo que sí es claro, es que desde la perspectiva cristiana, Godelieve pertenece al ámbito de lo sagrado.

Amor y muerte vuelven a ligarse. Sin darse cuenta, los amantes celebran su ceremonia sobre una de las tumbas que existían en la vieja catedral. Pero la muerte está ligada al goce, el narrador compara esta felicidad con la de los amantes que en la kermés pueblerina se separan de la gente para irse a besar pegados a los muros del cementerio.²⁶ Lo que se manifiesta es la clara aceptación de una atracción fatal entre el amor y la muerte; es la aceptación de la vida hasta en la muerte, como define Bataille al erotismo. “y aquella noche, cuando se poseyeron, creyeron morir un poco uno en el otro”.²⁷

Sin embargo, la muerte de esta relación comienza cuando aparecen los remordimientos, esto es, a partir de que se tiene conciencia del adulterio. El regreso de Barbe a su casa los hace sentir como criminales, ella los espía tras haber sido puesta sobre aviso mediante unos anónimos; la libertad se ha terminado. La culpa aumenta ante el peligro de un posible embarazo al que Godelieve califica como fruto del pecado de la carne, en una clara analogía con el pecado original. Por eso, durante la Procesión de la Santa Sangre²⁸ en la que la única gota de sangre de Jesucristo rescatada por las Cruzadas recorre la ciudad, la sospecha se desvanece. Ella lo toma como una señal de que Dios la ha rescatado y decide renunciar totalmente a Joris y refugiarse con las beguinas. El campanero no la volverá a ver sino hasta el día de la procesión de los Penitentes.

²⁵ *Ibid.*, p. 94.

²⁶ *Ibid.*, p.193.

²⁷ Et, ce soir-là, en se possédant, ils crurent mourir un peu l'un de l'autre. *Ibid.*, p. 93.

²⁸ *Ibid.*, p. 223

Esta procesión muestra un claro paralelismo del drama amoroso de Godelieve con la pasión de Jesucristo. Instituida por los capuchinos²⁹ tiene un significado de purificación, y recrea las escenas del Antiguo y Nuevo testamento. Godelieve ha pecado y por tanto debe expiar sus faltas cargando una cruz que simboliza el peso de su falta. Con la esperanza de hacer desistir de sus votos a su amada, Joris la busca entre la multitud que aparece tras el Cristo flagelado. De entre más de doscientos penitentes que cargan su cruz aparece Godelieve más pálida que nunca y como si avanzara hacia su tumba. Evidentemente el claustro ya es una tumba pues rompe toda conexión con el exterior. Ella carga su cruz y la pega a su cuerpo como formando una barricada mientras un ángel que precede a los penitentes hace un llamado con una voz como la del Juicio Final para que los hombres se arrepientan de sus pecados y se salvan.³⁰

Joris ha perdido definitivamente a Godelieve y este canto es para él como una advertencia del más allá, que le anuncia la muerte que viene. Justo en el momento de la procesión siente que su amor se va marchitando dentro de él. Más tarde, a través de la ventana de su habitación aparece otro signo: numerosos cuervos volando de la iglesia a la torre y de la torre a la iglesia, y el campanero se pregunta si no es la imagen de su futuro. El personaje ya está prefigurando su propia muerte.³¹

Esta separación fue el triunfo de Dios, quien finalmente le había vencido. Lo que prevalece en el personaje es un sentimiento de haber sido marioneta del destino, pero sobre todo marioneta de Dios, que en un principio los había unido y ahora los separaba. Tenemos a un ser que se despoja de toda responsabilidad, que culpa al destino y a la campana de la Lujuria de haberlo arrastrado a la transgresión, y a Dios de haberlo tentado. Un hombre que no se acepta a sí mismo ni asume su erotismo, y que la única manera de aceptarlo es dirigiéndolo a Dios, aunque éste finalmente lo rechace y lo arroje hacia la muerte.

Esta victoria de Dios responde a la reivindicación de la tradición judeo-cristiana en torno al amor y al erotismo. La iglesia avala las relaciones sexuales a través del matrimonio, pero condena su aspecto “carnal”. El autor volcó esta consideración en el

²⁹ Esta procesión, en clara alusión al pecado de Godelieve, es instituida por los capuchinos y rememora la fecha en que un soldado se robó una ostia consagrada, quemando luego las Santas Especies con la esperanza de que con sus cenizas tendría poder para abrir todas las cerraduras y volverse invulnerable a la guerra. Pero no pudo inmunizarse contra los golpes de Dios. Fue detenido y quemado vivo junto con su cómplice como castigo a su sacrilegio, en el que los jueces reconocieron la obra del satanismo y de la magia. *Ibid.*, p.277.

³⁰ *Ibid.*, p. 293.

³¹ *Ibid.*, p. 294.

personaje de Joris Borluut que vive un erotismo enfrentado entre lo admitido y lo no admitido; y sin embargo, ambos le produjeron gozo. Pero, me parece que la relación en la que se llega a los estadios eróticos más intensos, es precisamente en la que está considerada en la obra como demoníaca: la de Barbe.

CAPÍTULO 4.

EL BINOMIO *FEMME FATALE* Y *FEMME FRAGILE*, EXPRESIÓN DE LA SEXUALIDAD NORMAL Y ANORMAL.

4.1 Barbe, la *femme fatale*.

En este capítulo abordaré los dos personajes femeninos y confrontaré los papeles que juegan en las inclinaciones eróticas de Joris Borluut. Únicos personajes en su género, las hermanas forman el binomio de contrarios que habitan en el propio personaje y expresan ciertamente las contradicciones de la sociedad europea de la segunda mitad del siglo XIX, a las que nos referimos en el capítulo primero.

Barbe representa a la tradición latina, herencia de la conquista española.¹ Ella es la Extranjera, a la que se compara con las pinturas de Rubens, mujeres robustas, célebres por sus formas pronunciadas y cuya exuberancia parece ser un canto a la naturaleza. Resalta su tez morena, su boca roja a través de la cual Joris se inicia en la posesión erótica y amorosa; es la expresión de la “carne”, de la lujuria y del deseo que aflora. Todas estas características se presentan con una connotación negativa, son reprobables, y por tanto pertenecen al ámbito de lo prohibido. En términos simbólicos Barbe, de la que el autor señala que “nace de noche”,² es la parte oscura del personaje masculino.

Es interesante notar cómo todos rasgos “negativos” de Barbe pertenecen en la concepción de Bataille a lo sagrado, en el sentido de la sexualidad sin restricciones y por el contrario, en la tradición judeo-cristiana representan lo profano. Por otra parte para los escritores *fin de siècle*, Barbe es la *femme fatale*, la expresión demoníaca y satanizada de la sexualidad, con quien sin embargo Joris experimentó las sensaciones más intensas que caracterizan al erotismo. Con ella conoció la Eternidad, aunque haya sido por un minuto. En lo alto de la torre, la lujuria se apoderó de él a través de la Barbe-campana, siendo ésta la mejor expresión que he encontrado del erotismo del que nos habla Bataille y que Octavio Paz parece retomar en *La llama doble*.

No es extraño que se castigue al personaje de Barbe dotándola de una enfermedad nerviosa, con crisis de histeria. El ojo masculino del escritor *fin de siècle*, como hemos señalado, ve a las mujeres que se atreven a romper las reglas, como seres a los que hay que castigar por ese atrevimiento. En este caso, Barbe es la encarnación de la mujer no pasiva,

¹ Desde 1528 Bélgica, que entonces pertenecía a los ducados de Borgoña, estuvo dominada por los españoles. Las provincias del norte que formarían después los Países Bajos se sublevaron en 1568 y obtuvieron su independencia en 1581. Las provincias del sur de adscripción mayoritariamente católica, tanto las de habla francesa como las flamencas, se mantuvieron bajo poder de la corona española hasta 1713.

² Georges Rodenbach, *Le Carillonneur*, p. 153.

aunque esta actitud se restrinja al ámbito de la sexualidad. Ella es la que se ofrece a través de la campana y también de su boca roja. Es la tentación.

Este personaje es la *femme fatale* cuya sexualidad poderosa ha doblegado a Joris que ve caer en ella sus sueños de trascendencia: a partir de su relación con Barbe, abandona sus tareas de restauración y embellecimiento de la ciudad de Brujas, y su ideal original de encontrarse “más allá de la vida” sucumbe ante el peso del deseo sexual. Es interesante decir que en la estructura de la novela, la vida amorosa de esta pareja pertenece a la parte denominada *El sueño*, aunque Barbe al ser emblema de lo carnal representa la realidad. Lo que aquí se trasmina es el deseo oculto del personaje que, anhelando esta sexualidad sin ataduras, no la admite en lo consciente. Aquí el “sueño” no solamente tiene la connotación filosófica del “ideal” sino que se comprende también en su expresión literal de “estar dormido”, lo que puede implicar un deseo oculto de no aceptar el mundo real.

Lo que no podemos negar es que el goce erótico es irrepresentable, que implica la imposibilidad de compartir con otro una experiencia singular e incommunicable. El mismo Georges Bataille ha tenido la necesidad de expresarlo por medio de los versos de Rimbaud³ así como Octavio Paz opta por la forma poética en *La llama doble*. En el caso de *Le Carillonneur*, las representaciones eróticas de Joris con Barbe se circunscriben a las experiencias en la torre con la Barbe-campana y al beso en el que comulgó con ella, y no creemos que se deba a una imposibilidad discursiva sino más bien al temor de admitir y ventilar abiertamente esa sexualidad sin restricciones de la que debería haber podido gozar sin culpabilidad.

Finalmente Barbe es, junto con la campana de la Lujuria, la culpable de haber desviado a Joris de su ideal artístico. Cuando “comió” a Barbe en el único beso descrito, el personaje admite que fue como *haber entrado en el amor y haber dejado la vida*, y ese estadio amoroso le parecía también como estar “más allá de la vida”. Resalta aquí la concepción del autor decimonónico sobre la mujer: *la mujer es la que siempre nos dirige, enreda nuestro camino, nos desvía, según las líneas de su mano*,⁴ refiriéndose en este caso a Barbe. Por lo tanto, ella será condenada a pesar de haber hecho sentir a Joris, ese momento de Eternidad que puede alcanzarse en el erotismo.

³ Citado por Georges Bataille, en *El erotismo*, p. 30.

⁴ Et presque toujours c'est la Femme qui nous dirige, embrouille nos chemins selon les lignes de sa main. G. Rodenbach, *Le Carillonneur*, p. 64

4.2 Godelieve, la *femme fragile*.

Godelieve, por su parte, es la representación de lo puro, lo casto, lo virginal. Es la mujer de las pinturas de Memling; cabellera rubia, ojos azules y encarnación de la mujer mística. En sentido opuesto de Barbe, ella encarna la parte flamenca de Brujas, lo nacional. En Godelieve todas estas características tienen una connotación espiritual y consecuentemente poco a poco se van asimilando al ámbito religioso, llegando incluso a que el personaje se convierta en la representación misma de Jesucristo, en la peregrinación de los Penitentes. En términos simbólicos es lo positivo y representa lo espiritual, el amor místico.

Este personaje femenino, a *contrario sensu* de Barbe, es considerado como lo sagrado, pero para Bataille se trata precisamente de lo profano, es decir, lo permitido, lo normal, lo que se inscribe en las reglas. Inclusive a pesar del adulterio cometido con Joris, el autor decimonónico la protege, pues de esta relación no hay herencia. El embarazo no logrado de Godelieve, es sólo una manera de enmascarar la conducta adúltera, porque le permite seguir apareciendo como “casta”.

Godelieve es la representación de la *femme fragile* a la que el escritor de fin de siglo ve como la mujer pasiva, virtualmente destinada al sacrificio; es la mujer monacal de la que nos habla Chaves, a la que se recluye en el “hogar” para impedir que los avatares del conflicto social la resquebrajen.⁵ Virgen, madre, esposa, son los roles que asumen las mujeres del siglo XIX. Godelieve es la que permanece al lado de su padre hasta la hora de su muerte, la que tuvo que renunciar al amor para no abandonarlo; ocupa el papel de hija, esposa y madre del viejo anticuario.

Es interesante el hecho de que Joris la llame “la gran consoladora”,⁶ porque esa función no es otra cosa sino una forma de auto sacrificio; es el deseo del escritor masculino finisecular que se complace en mirar el sufrimiento de la mujer, como la compensación de una virilidad que está en crisis de identidad ante los vertiginosos cambios sociales del siglo

⁵ José Ricardo Chaves. *Los Hijos...op. cit.*, p. 52.

⁶ G. Rodenbach. *Le Carillonneur*, p. 200.

decimonónico y el creciente trastocamiento de los roles.⁷ Así, Godelieve llega incluso hasta la auto inmólación al confinarse con las beguinas.

Sin embargo, también ella tiene un erotismo, pero nutrido de las formas permitidas por una sociedad represiva en lo sexual. Si bien es cierto que se quiere justificar esta relación adúltera con el “matrimonio” celebrado en la iglesia a instancias de Godelieve, los intercambios amorosos previos a este matrimonio ficticio tienen una carga erótica que se incrementa por ejercerse en los espacios de “lo prohibido”.

El contacto de las manos de los enamorados esquivando el acecho de la esposa, la exhibición “ingenua” en ropas ligeras de un cuerpo al que no se puede tener acceso, la excitación de Joris al imaginarla como la esposa que se levanta del lecho amoroso con los cabellos en desorden después del acto amoroso, son expresiones de encuentros furtivos pero cargados de pasión que sólo se completarán en la ausencia de la esposa, la noche que se poseyeron y que *creyeron morir un poco uno en el otro*.⁸

Lo que aquí sucede es que la experiencia erótica de Joris y Godelieve se enmarca totalmente en la tradición judeo-cristiana, en donde la sexualidad permitida se concibe a través del matrimonio y debe además, estar encaminada a la reproducción. Sin embargo, existe contradicción profunda en el autor, pues explícitamente remite el goce de este amor concebido como puro o sublime, -a pesar de ser adúlteros- al goce de los tiempos sagrados, de la kermés,⁹ del tiempo libre de la sujeción a las reglas, es decir, en donde el erotismo tal y como lo concibe Bataille, aflora.

No obstante, aun y cuando éste sea el erotismo permitido y reconocido por el autor a través de su personaje, Joris no puede ser feliz tampoco con Godelieve. La culpa aparece como un castigo a la transgresión en ambas relaciones del protagonista, en un primer momento por haber sucumbido a la “carne” en su relación con Barbe, y en el segundo, por el adulterio cometido. En este caso, es Godelieve quien la asume y por tal motivo se

⁷ José Ricardo Chaves, *Los Hijos...op.cit.*, p. 169.

⁸ G. Rodenbach. *Le Carillonneur*, p. 192.

⁹ Siendo la kermés en su origen una fiesta popular para celebrar a algún santo patrono, se toma en el sentido de “fiesta” que para Bataille –apoyado en Roger Caillois- corresponde a una explosión, a una necesidad biológica de transgredir las reglas de la razón y del contrato social. Para Roger Caillois, en la sociedad primitiva del clan, la fiesta es un rito mágico, que, por un retorno a los orígenes místicos de la vida, deja abolido el tiempo, principio de desgaste y de envejecimiento, y rejuvenece, para una nueva partida, no sólo a la raza humana, sino a la naturaleza entera. Vuelve a dar al mundo virginidad e inocencia, tomadas de la divinidad misma. Esta es la función de la fiesta. Implica también la nostalgia del paraíso perdido. (Roger Caillois, *El hombre y lo Sagrado*, FCE, México, 1996) *Ibid.*, p. 193.

confina con las beguinas, en tanto que para Joris no hay remordimientos, sólo significa que ha perdido la batalla contra Dios, lo que implica que el problema no es el “deseo carnal” sino la forma de consumarlo.

Suponemos entonces que el autor se inclina ideológicamente por el personaje de Godelieve, y en esta toma de posición, no admite de manera abierta el que ambos polos de la sexualidad representados por Barbe y Godelieve forman parte del erotismo como un todo. El tiempo sagrado y el tiempo profano son dos estadios diferentes pero complementarios en la expresión amorosa y sexual del ser humano. Lo que se trata de ocultar es que lo demoníaco está incluido en los sueños eróticos y que es precisamente esta experiencia “satanizada” lo que también conduce a lo sagrado. Con Barbe conoció la Eternidad y con Godelieve se remontó a los tiempos de la kermés; ambas vivencias han sido admitidas por el personaje, a pesar de referirse a la primera con culpa y a la segunda con pesar y melancolía.

4.3 La muerte. La última transgresión.

Pero Eros ha abandonado a Joris y su existencia se torna insufrible. Desde que Godelieve se refugia con las beguinas sobreviene la caída vertiginosa del protagonista. Tras el descubrimiento de la infidelidad, la neurosis de Barbe se hace más aguda, la aceptación del proyecto “Brujas Puerto de Mar”, por los pobladores de la ciudad acaba con su ideal de embellecer a Brujas, y ante todo esto, su único refugio es la torre donde desde lo alto, la ciudad misma le parece “más muerta y con esto más bella”. Se puede decir que se trata de una fase agónica.

La sensualidad del personaje se desborda ahora hacia la muerte; lo que experimenta desde lo alto de la torre del campanario de la Gran Plaza es una fascinación, una última voluptuosidad de estar por encima de la vida y de los hombres, *de tanto estar por encima de la vida se puso a gozar de la muerte.*¹⁰

¹⁰ *Ibid.*, p. 305.

Así, poco a poco va penetrando en el mundo de lo inerte, ahora sus ascensos a la torre son como una preparación para morir, como una “iniciación”. Su impulso ya no es ni artístico ni amoroso, es de muerte. Desde el momento en que decide tomar ese camino, la serenidad va introduciéndose en Joris, sobreviene un estado de recapitulación de su vida, como sucede en algunos condenados a muerte: por su mente aparecen episodios de su infancia, las caricias de su madre, imágenes instantáneas que podrían verse en el último minuto de vida. Sin embargo el camino que escoge el personaje ya no es el de la muerte gozosa unida al ideal, al arte o al amor, sino el de la muerte por su fracaso al no haber podido alcanzarlos plenamente.

También piensa en Godelieve, en su matrimonio secreto en la iglesia. En esa asociación de recuerdos, aparece Dios, que en ese momento se convierte en su interlocutor, su testigo y su juez: Pero el Dios de Joris no es el de la gente común y corriente, para él hay un Dios Inteligente¹¹ que puede comprenderlo, ante él se humilla y para él retoma las oraciones ya desdibujadas en su mente. El reencuentro no es con el Dios de la tradición judeo-cristiana, ya que el Dios de Joris no prohíbe el suicidio. Lo que aquí se vuelve a expresar, respecto a la religión, es el choque entre lo permitido y lo prohibido, producto del choque social en el que vivieron los escritores *fin de siècle*. Es importante distinguir que Joris, una vez más, busca a toda costa eliminar la culpabilidad, porque de todas maneras se coloca al margen de la sociedad, es decir de lo regulado, de lo aceptable, de lo convencional.

Es simbólico que el lugar escogido para el suicidio sea la torre, es ahí donde comienzan sus funciones como campanero y tiene el primer contacto con las campanas; es el lugar donde su ideal de estar “más allá de la vida” encuentra su mejor expresión y, desde el punto de vista de la estructura de la novela, es también donde Joris se inicia como personaje. Hemos dicho que, al recibir las llaves de la torre, Joris sintió que le entregaban las llaves de su tumba, lo que efectivamente se cumplirá, así la construcción circular de la novela une principio y fin, vida y muerte. La torre ha sido el símbolo del trayecto que ha tenido que recorrer el protagonista para alcanzar sus aspiraciones. La descripción de su primer ascenso está cargada de imágenes que expresan el camino “interno” que el ser

¹¹ G. Rodenbach. *Le Carillonneur*, p. 318.

humano tiene que atravesar para llegar a la concreción de sus propósitos, los más difíciles de lograr o los más trascendentales.

Al interior de la torre, la oscuridad hace aparecer a las sombras como serpientes, sudarios, abismos, y el viento se expresa en quejas, lamentaciones, gritos. Joris Borluut vive en ese monumento fálico, intensas sensaciones que lo conducirán a veces a la luz, como símbolo de vida nueva, a veces a la melancolía o al regocijo, pero también a la muerte.¹² Podemos decir que la torre es el símbolo de la transubstanciación, de lo místico a lo erótico, de las tentaciones demoníacas de la Barbe-campana a la exaltación del amor “puro” de Godelieve. La torre ha sido también la paz y el dolor, pero sobre todo el alojamiento de las pulsiones eróticas y de muerte de Joris.

El último ascenso a la torre será el día de su muerte, en ese momento libra la última lucha entre la sombra y el día; en cada escalón que avanza, siente que va dejando un poco de vida, comienza a morir de antemano. Ya no piensa en Barbe ni en la ciudad, ni en él mismo, sólo piensa en el “acto” que va a realizar.¹³ En medio de las turbaciones físicas de la muerte que se acerca: miedo, sudor, angustia, escoge entre las campanas aquélla que lo habrá de acoger al final. Como última tentación, la campana de la lujuria lo vuelve a llamar, pero Joris, horrorizado, la ve sólo como un “examen de conciencia”, como el símbolo de la traición a su ideal. Finalmente, la campana augusta, la que da la hora, es la elegida y, con tranquilidad y pensando en Dios, se prepara para ser su propio verdugo: *entró en la campana como la llama en el apaga velas*.¹⁴

Podemos decir que Joris Borluut fue hasta el final de su vida un transgresor. Su propia muerte, a pesar de su Dios Inteligente, es una transgresión. Y aquí, dado el carácter oscilante del personaje, creo que el suicidio se puede abrir en un abanico de posibilidades: es un auto-castigo por haber desafiado a Dios profanando a Godelieve, es también una escapatoria de un mundo que siempre le fue ajeno, es el cumplimiento de su deseo de estar “más allá de la vida” y ¿por qué no? es esa vivencia intensa en que se traspasa el umbral entre la vida y la muerte, el paso a la continuidad del ser.

¹² *Ibid.*, p. 205.

¹³ El “acto” se refiere a la acción de suicidarse. Esta referencia se encuentra en la última parte del libro en donde “la acción” se refiere a la lucha en la que el personaje se compromete para impedir que se apruebe el proyecto Brujas Puerto de Mar. Pero esta acción se transformará posteriormente en acto de morir.

¹⁴ (...) il entra dans la cloche comme la flamme dans l'éteignoir. *Ibid.*, p. 325.

CONCLUSIÓN

La novela *Le carillonneur* de Georges Rodenbach refleja las contradicciones de un momento histórico de gran impacto en la sociedad europea del siglo XIX, la fase expansiva del capitalismo. Primero el simbolismo y después la corriente *fin de siècle*, dan cuenta de esta angustia.

Como novela de la *décadence*, *Le Carillonneur* reúne varios elementos de esta corriente. Célibe, Joris Borluut, es el protagonista principal, sin familia, sin que se conozca su ascendencia, y sin tener descendencia. Es el hombre insatisfecho de su entorno social que aspira a colocarse “más allá de la vida”; hecho con el que trasciende su existencia, polarizando sus energías en dos anhelos: como campanero, rescatar para los habitantes de Brujas los antiguos cánticos que dan cuenta del alma flamenca y, como arquitecto y artista, restituir a la ciudad de Brujas toda su belleza como ciudad pétreo que magnifica su herencia medieval.

El personaje encarna el conflicto sexual de ese período en que parece haber una especie de trasiego social. En este sentido, los conceptos de Georges Bataille sobre el erotismo nos revelan que en el personaje de Joris Borluut, hay algo más que una mera contradicción de la época, en torno a la sexualidad.

Dos visiones se confrontan en la trama: de un lado, la visión represiva que constriñe a la sexualidad a su función reproductora y que por tanto sí tolera como un mal necesario y, por el otro, la que la reconoce como algo inherente al ser humano y fuente de satisfacción y goce. Joris Borluut vive ese conflicto a través de su relación con dos mujeres que encarnan esta contraposición, Barbe y Godelieve, hijas de un viejo anticuario. La primera es la *femme fatale* y la segunda la *femme fragile*. Dicha polarización de la figura femenina, es el reflejo claro del conflicto masculino sobre todo de la segunda mitad del siglo XIX, que ve amenazado su patriarcado porque las mujeres van tomando roles antes destinados exclusivamente al hombre.

Lo que las tesis sobre el erotismo de George Bataille nos ayudan a comprender que ambas categorías pertenecen al erotismo como un todo y, que su separación en polos opuestos, es un mecanismo social de “control” de una sexualidad libre que pudiera resquebrajar desde su simiente los esquemas imperantes de manipulación, control y sojuzgamiento del hombre sobre la mujer. Lo que deliberadamente se rehúye en el caso de *Le Carillonneur* es que el hombre, de manera natural, puede ser tan bestial y violento como

los propios animales, pero a diferencia de éstos, imagina, crea y se recrea en su sexualidad como lo hace Joris Borluut con sus dos mujeres.

Efectivamente, con Barbe experimenta la sexualidad en su forma más violenta y creo que a partir de los conceptos de Bataille, ésta es la vivencia erótica en su forma más genuina. Contiene, por supuesto, el elemento de la transgresión al sucumbir ante la Barbecampana a la que considera como encarnación del pecado. El hecho de dejarse llevar por las escenas de lujuria de la campana en la torre de una iglesia, símbolo de lo sagrado desde el punto de vista de la tradición, le da un carácter de profanación y, por tratarse de una posible práctica de onanismo, la falta adquiere un carácter de más virulencia, incluso se puede tratar de una doble transgresión.

Asimismo, se manifiesta la pérdida de identidad. En una especie de borrachera onírica, Joris Borluut, en su primer contacto con la campana de la Lujuria, nos da cuenta de ello: senos, bocas, cuerpos encimados, movimientos lascivos etc. plasmados en los bajo-relieves del bronce, son formas dispersas que se agitan en su mente. Confluyen en esta orgía, sus recuerdos de mujeres pasadas y, por supuesto, el de la propia Barbe personificada en la campana. Esta fase se hace más significativa cuando, a través de un beso, parece llegar a la posesión total de la hija del anticuario. En ese momento, sólo existe la boca, como una metonimia de Barbe.

A su vez, la intensidad de sus emociones, que incluso permite la transubstanciación de Barbe en una especie de “hostia”, manifiesta la fuerza de la sensación que lo ha llevado a trasponer la relación meramente “carnal” a una espiritual, en el sentido de que comulgar es “estar con Dios”. Y para eso tuvo que perderse en *esas aguas tumultuosas, torbellino de la negación de identidades*, como lo ha expuesto Bataille.¹ Son elocuentes las expresiones registradas de algunos amantes que han dicho “quisiera penetrar totalmente en tu cuerpo” que no es otra cosa sino el querer experimentar la totalidad, traspasar las fronteras de lo posible, en donde ese impulso violento pueda tener cabida.

Por otra parte la muerte, que para Bataille sobrepasa lo biológico, adquiere en el caso de *Le Carillonneur* una representación totalmente simbólica cuya significación se difunde en varias direcciones. Es la experiencia de lo que Bataille llama la Eternidad; Joris admite que, aunque haya sido por un minuto, conoció la Eternidad en el beso de Barbe,

¹ Georges Bataille, *El erotismo*, p 27.

concepto que denota traspasar los límites, cruzar el umbral en donde todo se desborda. Y el hecho de que Barbe haya sido “comida” en ese beso es, de alguna manera, una forma de conocer la muerte.

Por otra parte, la muerte es la única manera de alcanzar el ideal ante el fracaso en el amor y en el arte. O incluso ¿no puede ser una suerte de “purificación” por haber sucumbido ante la lujuria. Es evidente que la muerte se manifiesta a lo largo de la novela; hay en ella una obsesiva fascinación, *acaso no se puede amar también a la muerte, amar el dolor, la belleza del dolor es superior a la belleza de la vida. Ese es el secreto del encanto de Brujas.*² La muerte se expresa como una nostalgia por todo aquello que la nueva sociedad burguesa ha avasallado, pero también se sostiene una relación dialéctica entre Eros y muerte, entre goce y dolor. Todavía momentos antes del suicidio, Joris es tentado nuevamente por la Campana de la Lujuria.

Barbe es, desde mi punto de vista, la expresión más genuina del erotismo a partir de los conceptos de Georges Bataille.

De manera contraria, el erotismo de Joris con el personaje de Godelieve conserva sólo algunos elementos de esta tesis. Es claro que el autor se preocupa por no “contaminarlo” con una sexualidad desenfrenada en grado superlativo. En este caso, evidentemente debió haber experiencias apasionadas al momento de la entrega sexual, pero el autor no nos remite a descripciones lujuriosas. Podemos decir que el roce de manos, los besos robados al vuelo y las miradas furtivas, vestigios de un romanticismo rancio, en donde la mujer era la parte ornamental y frágil del decorado, son intercambios permitidos, pero que adquieren una significación erótica al situarse dentro de la transgresión.

Sí hay un gusto por lo prohibido. Imaginemos tan sólo el aumento de la frecuencia cardíaca ante el terror de ser descubiertos, sin embargo *resultaba una delicia acechar el momento propicio.*³ Asimismo, el matrimonio ficticio es, además de transgresor, una profanación, puesto que se está legitimando en el templo una relación adúltera condenada por la propia iglesia.

Sin embargo, hay un elemento que lo coloca en el ámbito de lo que Bataille llama el “tiempo sagrado”, el deseo de remontarse a los tiempos de la vida primitiva y la ociosidad

² (...) ne peut-on pas aimer aussi la mort ? aimer la douleur ? La beauté de la douleur est supérieure á la beauté de la vie. C'est la beauté de Bruges. (...) Voilà la secret de son charme. *Ibid.*, p. 22.

³ *Ibid.*, p. 169.

triunfante que es el tiempo de la fiesta, de la kermés. Con Godelieve triunfa la tradición judeo – cristiana en torno a la sexualidad, pero subyace la nostalgia del tiempo perdido, sin restricciones, sin intereses, el tiempo de la libertad, incluyendo la sexualidad. Es evidente que en este erotismo que podríamos denominar “ligero” está implícita la intensidad emocional, tanto que se culmina en la unión sexual, pero el autor cuida deliberadamente de no contaminarla con elementos lujuriosos, de conservarla dentro del ámbito de la pureza. Es claro que el autor decimonónico, expresión de su tiempo, se inclina ideológicamente por Godelieve.

Es así como el protagonista de *Le Carillonneur* transita en su experiencia erótica, entre lo sagrado y lo profano. Barbe, la *femme fatale* lo conduce a través de “la carne”, a los estadios sagrados del erotismo, es decir a ese abismo ilimitado en donde se experimenta la Eternidad, al instante de la discontinuidad del ser. A su vez Godelieve, la *femme fragile*, en una relación transgresora, le produce la nostalgia de lo sagrado.

Finalmente, debemos admitir que aún en nuestro tiempo, a pesar de que la sexualidad, en la cual se funda la actividad erótica, se ha tornado más abierta y desinhibida y, algunas sociedades se han vuelto más tolerantes con sus manifestaciones y prácticas libertarias, el planteamiento de Georges Bataille sigue vigente, los criterios que satanizan algunas manifestaciones como pecaminosas o sucias siguen imperando. Igualmente, *Le Carillonneur* puede considerarse como una novela en la que vemos reflejado al hombre de nuestro tiempo, aquél que tiene una doble moral, que por un lado se sumerge en la pornografía, entendida en su contexto actual como la industria comercial y millonaria que ha cosificado al sexo, y por el otro, condena y sataniza lo que no es, de acuerdo con los cánones del poder, socialmente “normal”.

BIBLIOGRAFÍA

- Bataille, Georges, *El erotismo*, Ensayo, Tusquets Editores, México, 2003.
- Bataille, Georges, *Les larmes d'Éros*, « Domaine français », Éditions 10/18, París, 2002.
- Beristain, Helena, *Diccionario de Retórica y Poética*, Editorial Porrúa, Octava edición, Cuarta reimpresión, México, 2003.
- Bertrand, Jean-Pierre, et.al., *Le Roman Célibataire*, Éditions José Corti, Bruselas, 1996.
- Bertrand, Jean-Pierre, *Le monde de Rodenbach*, Collection Archives du Futur, Éditions Labor, Bruselas, 1999.
- Chaves, José Ricardo, *Los Hijos de Cibele*, UNAM, México, 1997.
- Diccionario de la Lengua Española*, Larousse Editorial, 1997.
- De Miguel, Raimundo, *Nuevo Diccionario Latino Español Etimológico*, Editorial Visor Libros, Madrid, 1992.
- Freud, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Editorial Biblioteca Nueva, Col. Colofón, España, 2005.
- Graves, Robert, Prólogo “A lo Divino” en *Poesía de San Juan de la Cruz*, Editorial Nautilium A.C., México, 2001.
- López Morales, Laura, “De la dramaturgia a la liturgia”, en *Correspondance*, Revista hispano-belga, núm. 5, 1996-97, Bruselas, 1997.
- López Morales, Laura, *Literatura francófona: I. Europea*, Col. Tierra firme, FCE, México, 1995.
- Paz, Octavio, *La llama doble*, Editorial Planeta, México, 2006.
- Reiche, Reiche, *La Sexualidad y la lucha de clases*, Editorial Seix Barral, Barcelona, 1974.
- Rodenbach, Georges, *Le Carillonneur*, Éditions Jacques-Antoine, Col. Passé / Présent, Bruselas, 1987.
- Rodenbach, Georges, *Œuvres*, Tomos I y II, Éditions Slatkine-Reprints, Ginebra, 1978.
- Rougemont, Denis de, *Amor y Occidente*, Col. Cien del Mundo, CONACULTA, México, 2001.
- Sand, George, “Lélia” en *Romans*, Éditions Omnibus, Francia 2004, p. 484.